This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.
+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.
+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.
+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

A propos de ce livre

Ceci est une copie numérique d'un ouvrage conservé depuis des générations dans les rayonnages d'une bibliothèque avant d'être numérisé avec précaution par Google dans le cadre d'un projet visant à permettre aux internautes de découvrir l'ensemble du patrimoine littéraire mondial en ligne.

Ce livre étant relativement ancien, il n'est plus protégé par la loi sur les droits d'auteur et appartient à présent au domaine public. L'expression "appartenir au domaine public" signifie que le livre en question n'a jamais été soumis aux droits d'auteur ou que ses droits légaux sont arrivés à expiration. Les conditions requises pour qu'un livre tombe dans le domaine public peuvent varier d'un pays à l'autre. Les livres libres de droit sont autant de liens avec le passé. Ils sont les témoins de la richesse de notre histoire, de notre patrimoine culturel et de la connaissance humaine et sont trop souvent difficilement accessibles au public.

Les notes de bas de page et autres annotations en marge du texte présentes dans le volume original sont reprises dans ce fichier, comme un souvenir du long chemin parcouru par l'ouvrage depuis la maison d'édition en passant par la bibliothèque pour finalement se retrouver entre vos mains.

Consignes d'utilisation

Google est fier de travailler en partenariat avec des bibliothèques à la numérisation des ouvrages appartenant au domaine public et de les rendre ainsi accessibles à tous. Ces livres sont en effet la propriété de tous et de toutes et nous sommes tout simplement les gardiens de ce patrimoine. Il s'agit toutefois d'un projet coûteux. Par conséquent et en vue de poursuivre la diffusion de ces ressources inépuisables, nous avons pris les dispositions nécessaires afin de prévenir les éventuels abus auxquels pourraient se livrer des sites marchands tiers, notamment en instaurant des contraintes techniques relatives aux requêtes automatisées.

Nous vous demandons également de:

+ *Ne pas utiliser les fichiers à des fins commerciales* Nous avons conçu le programme Google Recherche de Livres à l'usage des particuliers. Nous vous demandons donc d'utiliser uniquement ces fichiers à des fins personnelles. Ils ne sauraient en effet être employés dans un quelconque but commercial.

+ *Ne pas procéder à des requêtes automatisées* N'envoyez aucune requête automatisée quelle qu'elle soit au système Google. Si vous effectuez des recherches concernant les logiciels de traduction, la reconnaissance optique de caractères ou tout autre domaine nécessitant de disposer d'importantes quantités de texte, n'hésitez pas à nous contacter. Nous encourageons pour la réalisation de ce type de travaux l'utilisation des ouvrages et documents appartenant au domaine public et serions heureux de vous être utile.

+ *Ne pas supprimer l'attribution* Le filigrane Google contenu dans chaque fichier est indispensable pour informer les internautes de notre projet et leur permettre d'accéder à davantage de documents par l'intermédiaire du Programme Google Recherche de Livres. Ne le supprimez en aucun cas.

+ *Rester dans la légalité* Quelle que soit l'utilisation que vous comptez faire des fichiers, n'oubliez pas qu'il est de votre responsabilité de veiller à respecter la loi. Si un ouvrage appartient au domaine public américain, n'en déduisez pas pour autant qu'il en va de même dans les autres pays. La durée légale des droits d'auteur d'un livre varie d'un pays à l'autre. Nous ne sommes donc pas en mesure de répertorier les ouvrages dont l'utilisation est autorisée et ceux dont elle ne l'est pas. Ne croyez pas que le simple fait d'afficher un livre sur Google Recherche de Livres signifie que celui-ci peut être utilisé de quelque façon que ce soit dans le monde entier. La condamnation à laquelle vous vous exposeriez en cas de violation des droits d'auteur peut être sévère.

À propos du service Google Recherche de Livres

En favorisant la recherche et l'accès à un nombre croissant de livres disponibles dans de nombreuses langues, dont le français, Google souhaite contribuer à promouvoir la diversité culturelle grâce à Google Recherche de Livres. En effet, le Programme Google Recherche de Livres permet aux internautes de découvrir le patrimoine littéraire mondial, tout en aidant les auteurs et les éditeurs à élargir leur public. Vous pouvez effectuer des recherches en ligne dans le texte intégral de cet ouvrage à l'adresse `http://books.google.com`

B 485978

EX LIBRIS DE BRANTEGHEM

DF
287
.A2
B57
1862

L'ACROPOLE

D'ATHÈNES

PAR

M. BEULÉ

NOUVELLE ÉDITION

PARIS

LIBRAIRIE DE FIRMIN DIDOT FRÈRES, FILS ET Cie

IMPRIMEURS DE L'INSTITUT, RUE JACOB, 56

1862

Reproduction interdite

L'ACROPOLE

D'ATHÈNES

TYPOGRAPHIE DE H. FIRMIN DIDOT. — MESNIL (EURE).

L'ACROPOLE

D'ATHÈNES

PAR

Charles Ernest

M. BEULÉ

NOUVELLE ÉDITION

PARIS

LIBRAIRIE DE FIRMIN DIDOT FRÈRES, FILS ET Cie

IMPRIMEURS DE L'INSTITUT, RUE JACOB, 56

1862

Reproduction interdite

A

M. LE B^ON FORTH-ROUEN

HOMMAGE D'UN AMI

303705

L'ACROPOLE

D'ATHÈNES.

CHAPITRE I.

L'ACROPOLE AVANT LES GUERRES MÉDIQUES.

Sur la rive droite de l'Ilissus, à peu de distance du mont Hymette et à quarante stades de la mer, s'élève le rocher qui fut le berceau d'Athènes et de sa religion. C'est un plateau de forme ovale irrégulière, qui a neuf cents pieds dans sa plus grande longueur; il est large de quatre cents. Escarpé de toutes parts, il présente à l'occident seulement une pente accessible, entrée naturelle que l'art des différents âges aplanit et fortifia.

Les anciens disaient qu'avant le déluge de Deucalion un tremblement de terre avait séparé l'Acropole du Pnyx et du Lycabette, collines voisines, et qu'auparavant, grâce à leur réunion, elle était plus

près de l'Ilissus. Vraisemblablement ils ne se trompaient qu'à demi : ces immenses rochers semblent soulevés au milieu de la plaine par un même effort volcanique. La tradition voulait que Cécrops, le premier, eût choisi l'Acropole pour demeure. Il avait donné à la ville naissante non-seulement son nom, mais le nom d'*Asty*, que seuls des Grecs les Athéniens adoptèrent, et qui semblait consacrer une parenté avec l'Égypte. Cécrops, disait-on, était originaire de Saïs, capitale du Delta; c'est de là qu'il aurait apporté le culte de *Neitha* (par inversion *Athen*), la vierge victorieuse, qui, comme les femmes libyennes, couvrait sa poitrine d'une peau de chèvre ornée de franges et teinte en rouge.

Les Athéniens essayèrent d'interpréter à leur honneur cette communauté de mœurs et de croyances. Cécrops fut proclamé autochthone, et on le représenta comme les fils de la Terre, moitié homme, moitié serpent. Platon, dans son Timée, racontait que Solon, pendant son voyage en Égypte, avait fait avouer aux prêtres mêmes de Saïs qu'Athènes était plus ancienne que leur ville de mille ans. Callisthène et Apollonius de Tyane répétèrent à leur tour que Saïs était une colonie grecque, et qu'elle tenait d'Athènes le culte de Minerve et son collége de prêtres, réminiscence des Étéobutades. Lorsque l'on connaît l'orgueil national des Grecs et particulièrement du peuple athénien, on ne s'étonne point de ces flatteries inventées par les philosophes

qui avaient adopté Minerve comme le type le plus idéal parmi les divinités : ils préparaient ainsi un accueil favorable à leurs théories.

Mais on voit combien le sentiment national chez les anciens mêlait à son ardeur quelque chose d'étroit. Qu'importait après tout aux Athéniens que le culte de leur grande divinité fût venu ou non d'Égypte ? N'était-elle pas devenue leur création ? En la parant d'une grâce céleste par leurs poétiques fictions, en lui donnant la science, la sagesse, la valeur, la chasteté, toutes les vertus de la femme et tout le génie de l'homme, n'avaient-ils pas effacé les traces de son origine étrangère ? Par leur piété ils avaient surpassé tous les peuples rivaux ; ils avaient quitté leur nom pour prendre celui de leur protectrice ; le ciseau de leurs grands artistes lui avait donné la vie et une beauté immortelle sur la terre ; ils l'avaient fixée à jamais parmi eux en lui élevant les temples les plus magnifiques ; et même dans l'imagination de la postérité la plus reculée, Minerve ne peut apparaître que sur le rocher de l'Acropole et parmi les ruines du Parthénon.

Quant à l'interprétation du mythe de Minerve et des légendes qui s'y rattachent, soit qu'on y veuille voir simplement un voile des faits historiques, ou bien la personnification allégorique des progrès de l'agriculture et de la civilisation, ou enfin un système astronomique et philosophique plus élevé encore, ces questions ne peuvent trouver leur place

au début de ce livre. Les arts sont ennemis des abstractions. Ils vivent d'imagination et de poésie, mais de cette poésie qui leur présente la forme plutôt que l'idée, la forme revêtue de fictions vivantes, de tous ses attributs matériels. Dites à Phidias que la dispute de Neptune et de Minerve, c'est la colonie phénicienne chassée par la colonie égyptienne; — qu'Érechthée, c'est le blé confié à la terre, et Pandrose la rosée qui le fait croître; — que Minerve, c'est l'esprit de lumière et de vie qui réside dans le soleil et la lune, et osez lui demander ensuite des chefs-d'œuvre! Qu'on me permette donc de reproduire les fables qui entourent le berceau d'un peuple, d'autant plus charmantes qu'elles sont plus naïves. Qui voudrait les dépouiller de leurs mensonges, lorsque l'art qu'elles ont si admirablement inspiré les a en retour consacrées et faites immortelles?

Cécrops, par les bienfaits d'une civilisation inconnue, attira promptement autour de lui les habitants de l'Attique, dispersés jusque-là, errants et misérables. C'était le temps où les dieux parcouraient la terre, prenant possession des villes où l'on devait leur rendre un culte particulier. Neptune vint le premier, et, frappant le roc de son trident, fit paraître la mer au milieu de l'Acropole. Minerve arriva à son tour, et, appelant Cécrops pour qu'il lui servît de témoin, planta un olivier chargé de ses fruits. Cécrops réunit alors les hommes

et les femmes (car alors les femmes assistaient aux assemblées), et recueillit les voix. Les hommes se prononcèrent pour Neptune, les femmes pour Minerve, et, comme il s'en trouva une de plus, la déesse l'emporta.

Neptune appela en vain de ce jugement devant les douze Dieux réunis sur l'Aréopage. Le témoignage de Cécrops assura à Minerve une nouvelle victoire. Dès lors elle devint la déesse protectrice de la ville, lui donna son nom et fut honorée à Athènes plus qu'en aucun lieu de la terre. L'olivier qu'elle avait fait naître sur le rocher frappé par Neptune fut entouré d'une enceinte; et, auprès de l'autel et de la statue consacrés à la déesse, on n'en éleva qu'aux dieux qui lui étaient chers, à Jupiter Très-Haut, son père, à Vulcain son frère.

Plus tard cependant on commença à redouter le courroux de Neptune. Déjà il avait voulu inonder l'Attique, et Mercure seul, envoyé par Jupiter, avait pu l'arrêter. La forme de son trident empreinte sur le roc, et ce trou au fond duquel, lorsque soufflait le vent d'Afrique, on entendait mugir la mer, semblaient une continuelle menace. Érechthée, par le conseil de l'oracle, éleva d'abord dans l'Acropole un autel à l'*Oubli*, monument de la réconciliation de Neptune et de Minerve; puis Neptune fut admis à partager les honneurs de la déesse.

Érechthée était né de l'amour déçu de Vulcain pour Minerve et de la Terre, qui voulut être mère à

sa place. Les Athéniens faisaient de cet événement des récits différents, qui, s'ils blessaient fort sa pudeur, sauvaient au moins la virginité de leur protectrice. Minerve, honteuse à la fois et touchée de compassion pour l'enfant qui gisait à terre, résolut de l'élever en se cachant des autres dieux. Elle le mit dans une corbeille et l'emporta dans son sanctuaire. Là vivaient les trois filles de Cécrops, Pandrose, Aglaure et Hersé, qui s'étaient consacrées à son culte. Un jour la déesse s'aperçut que sa ville était trop accessible du côté du couchant. Elle alla chercher une montagne à Pellène, et confia la corbeille à Pandrose en lui défendant de l'ouvrir. Pandrose fut fidèle; mais ses deux sœurs, poussées par la curiosité, découvrirent le mystère. Aussitôt une corneille alla annoncer cette nouvelle à Minerve, qui revenait avec la montagne dans ses bras. De surprise et de colère elle la laissa tomber : c'est ainsi que fut formé le mont Lycabette. Hersé et Aglaure, égarées alors par une démence furieuse, se précipitèrent du haut de l'Acropole. Pandrose, au contraire, devint plus chère encore à Minerve, qui voulut après sa mort qu'on lui rendît les honneurs divins.

Cependant Érechthée, parvenu à l'âge d'homme, détrôna le roi Pandion. C'est alors que, plein de reconnaissance pour sa mère adoptive, il lui éleva le temple où elle aimait à habiter, investit Butès et sa postérité du sacerdoce, établit les Panathénées et les courses de quadriges en l'honneur de Mi-

nerve; enfin, il donna à son culte l'éclat et la solennité qui se transmirent d'âge en âge. Aussi fut-il après sa mort enseveli dans le temple même, auprès de Cécrops.

Pendant que la religion consacrait ainsi l'Acropole, la ville y grandissait peu à peu, et, s'étendant au midi, commençait à descendre dans la plaine. « Les artisans et les laboureurs étaient établis à « l'extérieur sur la pente même qui regarde l'Ilissus. « Seule, la caste des guerriers occupait le som- « met, réunie par une enceinte autour du temple « de Minerve et de Vulcain. Ils s'étaient construit, « du côté du nord, des demeures communes, et y « vivaient exposés à la violence du vent, veillant « sur les citoyens. Sur le plateau même de l'Acro- « pole, il y avait une source que plus tard les trem- « blements de terre firent presque complétement « disparaître, mais qui alors donnait une eau abon- « dante, agréable à boire l'hiver comme l'été. »

C'est ainsi que Platon, dans son Critias, décrit la vie d'une cité primitive dans toute sa simplicité. Une source, une enceinte fortifiée, les artisans qui travaillent dans leurs demeures, les laboureurs dans les champs voisins, les guerriers sur la hauteur qui observent la mer sillonnée par les pirates, ou les défilés du Parnès franchis souvent par les belliqueux habitants d'Éleusis et de Thèbes. L'ennemi paraît-il, tous se réfugient dans l'enceinte avec leurs troupeaux et ce qu'ils ont de plus précieux. Les

fortifications n'étaient autre chose qu'une barrière de bois entrelacée aux oliviers sauvages qui croissaient naturellement sur l'Acropole comme sur tous les rochers de la Grèce.

Un temps vint cependant, lorsque Thésée réunit tous les habitants de l'Attique en une seule cité, où l'Acropole fut abandonnée aux dieux et aux vieux souvenirs. Mais elle fut toujours pour les Athéniens la *Ville* par excellence, l'*Asty* de Cécrops, la véritable patrie. Les maisons nouvelles se groupèrent en cercle à ses pieds, sous l'égide de Minerve : ce qui faisait dire au rhéteur Aristide que l'Attique était le centre de la Grèce, Athènes le centre de l'Attique, et l'Acropole le centre d'Athènes. Au moment du danger, on était toujours prêt à s'y réfugier encore. C'était une sûre forteresse, surtout depuis que les Pélasges Tyrrhéniens avaient aplani le rocher et l'avaient entouré de ces murs célèbres dont ils couvrirent la Grèce et l'Étrurie.

Soixante ans après la guerre de Troie, une colonie de Pélasges chassés de la Béotie avait trouvé un asile en Attique. Pour payer l'hospitalité qu'ils recevaient, les Pélasges fortifièrent l'Acropole, et protégèrent le côté accessible par une série d'ouvrages qui communiquaient entre eux par neuf portes. De là le nom d'*Ennéapyle*. Les Athéniens leur donnèrent en récompense des terres au pied de l'Hymette, terres stériles, mais dont leur industrie sut tirer un excellent parti. Deux âges d'homme

ne s'étaient pas écoulés que les Athéniens, jaloux et déjà ingrats, les chassèrent. Ils prétendirent plus tard que les Pélasges avaient fait violence à leurs filles lorsqu'elles allaient chercher de l'eau aux *Neuf-Fontaines*, et qu'on les avait surpris délibérant de s'emparer d'Athènes. Mais les dieux eux-mêmes semblèrent punir leur mauvaise foi en rendant inutiles contre l'ennemi ces murs, ouvrage de leurs victimes, et en les faisant servir aux projets formés par les ambitieux contre leur liberté. Cylon, Pisistrate, Isagoras commencèrent par se saisir de l'Acropole, lorsqu'ils voulurent se faire tyrans de leur patrie, tous trois, il est vrai, avec un succès différent. Lorsqu'au contraire Xerxès en fit le siége, Minerve chercha en vain à fléchir par ses prières Jupiter vengeur de l'hospitalité.

L'incendie d'Athènes par Xerxès est un de ces faits sur lesquels glisse l'histoire, parce que de plus grands événements captivent son attention. L'Acropole en flammes ne fait qu'éclairer la flotte immobile à Salamine, et l'on oublie quelques pierres menacées et quelques vieillards superstitieux, pour ne penser qu'à l'avenir d'un peuple et d'une civilisation qui va se décider dans peu d'heures. Il y a cependant aussi de la grandeur dans cette confiance inébranlable aux paroles ambiguës d'un oracle et dans ce dévouement inutile qui s'ensevelit sous les ruines de la patrie.

La ville était restée déserte : les guerriers étaient sur les vaisseaux, les femmes et les enfants à Salamine

ou à Trézène ; Minerve elle-même était remontée au ciel, et le serpent familier avait disparu du sanctuaire. Seuls, les ministres des autels, quelques pauvres gens que la misère avait empêchés de fuir d'Athènes, et les citoyens qui croyaient avoir mieux compris l'oracle, s'étaient enfermés dans la citadelle et l'avaient fortifiée à la hâte avec des pieux et des planches, profitant des oliviers sauvages qui l'entouraient alors d'une défense naturelle.

Le premier assaut repoussé, les Perses s'établissent en tumulte sur l'Aréopage, à portée de trait, et lancent des flèches et des étoupes enflammées contre la palissade. Les Athéniens, déçus dans leur pieuse confiance, résistaient cependant. Chaque fois que les barbares s'approchaient des portes, ils roulaient sur eux des pierres énormes. Xerxès désespérait déjà de les réduire.

Enfin, on découvrit sur le flanc de l'Acropole une fissure qui n'était point gardée, tant l'on pensait peu que personne pût jamais escalader par là. C'était, dans le temple d'Agraule, un passage souterrain dont les bords étaient très-escarpés et paraissaient inaccessibles. Dès que les Athéniens voient les Perses sur l'Acropole, les uns se précipitent du haut du mur et se tuent, les autres se réfugient dans le temple. Ils y sont massacrés, le temple est livré au pillage, et l'Acropole entière devient la proie des flammes.

Mardonius, maître à son tour d'Athènes, acheva d'anéantir ce que Xerxès n'avait pu que détruire.

« Il ne laissa ni une muraille de la ville, ni une mai-
« son, ni un temple. » Aujourd'hui même, en fouillant l'Acropole, on trouve des fragments des anciens temples, des marbres brisés, des pierres noircies, des charbons, des vases de terre cuite et de bronze, témoins d'une dévastation dont vingt-quatre siècles n'ont pu faire disparaître les traces.

Quand les Athéniens vainqueurs rentrèrent dans leur pays, la ville et l'Acropole n'étaient plus qu'un monceau de ruines. Mais l'olivier sacré du temple d'Érechthée, brûlé jusqu'au pied, avait repoussé d'une coudée la première nuit : image de la rapidité avec laquelle un peuple dans tout l'élan de sa jeunesse et de son génie allait réparer ses désastres. La fortune semblait avoir rasé une ville entière, œuvre inégale de temps encore grossiers, pour qu'elle se relevât brillante, une et immortelle au plus beau siècle de l'art.

CHAPITRE II.

L'ACROPOLE AU SIÈCLE DE PÉRICLÈS.

« Vous devez, » dit Aristote à ceux qui veulent conserver le pouvoir, « vous devez agrandir et orner « votre ville comme si vous en étiez l'administrateur « et non pas le maître. » Ce conseil semble avoir été inspiré par l'histoire d'Athènes. Tous ceux qui, par la force, la persuasion ou la gloire, devinrent les chefs de la république, s'appliquèrent à l'envi à construire et à décorer la ville des chefs-d'œuvre de tous les arts.

Pisistrate avait élevé la plupart des monuments que détruisirent les Perses, et peut-être cet ancien Hécatompédon que nous ne connaissons que par quelques débris et deux lignes d'un glossaire, tant le Parthénon d'Ictinus l'a fait oublier aux auteurs anciens. Les fils de Pisistrate avaient suivi cet exemple et protégé également les lettres et les arts. Ce qu'ils avaient fait par politique, et par ce goût des belles choses naturel au peuple athénien, Thémistocle, Cimon, Péri-

clès le firent en outre par nécessité : tout était à créer puisque tout était détruit, les fortifications, les temples des Dieux, les édifices publics.

La tâche de Thémistocle était la plus difficile; elle fut promptement interrompue par l'exil. Il fallait avant tout assurer la sécurité de la ville naissante et l'entourer de murailles, malgré la jalousie des autres Grecs et l'opposition des Lacédémoniens. On sait par quelle ruse Thémistocle déjoua leur malveillance. Pendant qu'il traînait en longueur son ambassade à Sparte, « tous les Athéniens, » dit Thucydide, « travail-« laient à construire les murs, hommes, femmes, en-« fants, n'épargnant aucun édifice, soit public, soit « privé, du moment qu'il pouvait fournir des ma-« tériaux... Les fondations étaient composées de « pierres de toute espèce qu'on disposait sans régu-« larité et selon que chacun les apportait : les stèles « des tombeaux et les pierres travaillées y figuraient « en grand nombre... Maintenant encore, les mu-« railles accusent clairement la hâte avec laquelle « elles ont été construites. » Nous verrons plus bas que ces paroles s'appliquent encore aujourd'hui à une partie de l'enceinte de l'Acropole, à celle qui regarde le nord.

Cimon bâtit à son tour le mur du midi; mais cette fois à loisir, en belles et régulières assises. Le riche butin conquis sur les côtes d'Asie et de Thrace en fit les frais, aussi bien que de tous les monuments qui furent bâtis à cette époque. Quand le trésor public était

épuisé, c'étaient ses richesses privées que Cimon consacrait aux travaux. Malgré son insouciance et son penchant pour le vin, Cimon, représentant du parti aristocratique, avait une âme grande et généreuse. Son pouvoir, comme dans toute démocratie, dépendait de la faveur de la multitude : il aima mieux l'acheter au prix de sa fortune que de sa dignité. Tout l'or qu'il avait conquis sur les Perses, il l'employa noblement à embellir sa patrie. Les Longs murs, par exemple, le Pœcile, le Théséion, le Gymnase, les Jardins de l'Académie sont l'œuvre de Cimon. L'Acropole ne fut pas seulement fortifiée, mais décorée; et malgré le silence des auteurs anciens, il y a quelque raison de croire que le temple de la Victoire sans ailes fut construit à cette époque.

Ainsi le fils de Miltiade donna aux arts l'impulsion que Périclès ne fit que développer. Les arts, arrivés à leur point de maturité, n'attendaient qu'une occasion favorable. Tout se rencontra à la fois, le génie dans les artistes, les lumières et la magnificence dans les hommes d'État, des sources inespérées de richesse pour le trésor public, la paix au dedans, au dehors la gloire militaire et ses enivrements. Un pareil concours de circonstances que la philosophie humaine ne peut expliquer et qui n'a qu'une heure dans l'histoire d'un peuple, amène ce qu on appelle un *grand* siècle. Mais, comme l'on croit tout simplifier en rapportant tout à un seul homme, on a donné à ce siècle le nom de Périclès. Cimon n'est plus qu'un général

heureux : Périclès est le génie protecteur des arts, idéal que la postérité entoure d'un respect superstitieux et auquel elle attribue ce qu'ont accompli deux générations entières.

Lorsque Périclés hérita de l'influence de Cimon et voulut continuer son œuvre, le trésor public n'avait plus ces revenus extraordinaires que la guerre prélevait sur l'opulente Asie. Le grand roi avait signé la paix et tenait ses vaisseaux loin des mers de Grèce. Il n'y avait plus d'ennemis ; ce fut sur les alliés que retomba le poids de la splendeur athénienne. La caisse commune enlevée à Délos fournit aux largesses de Périclès et à ses coûteuses constructions. C'est alors que s'élevèrent le Parthénon et les Propylées.

Si les classes laborieuses qui gagnaient tout à ce système ne murmurèrent pas dans le commencement, il n'en fut pas de même du parti aristocratique, accoutumé au désintéressement de Cimon et aux sources glorieuses de sa prodigalité. Thucydide, fils de Mélésias, était à la tête de ce parti. Les assemblées retentissaient de leurs accusations contre l'acte inouï de Périclès :

« Le peuple[1] se déshonore, » s'écriaient-ils, « et « encourt le mépris universel en transportant de « Délos à Athènes l'argent qui appartient à tous les « Grecs. Le prétexte le plus plausible que nous pus- « sions opposer à nos détracteurs, la crainte que les

[1] Plutarque, *Vie de Périclès*, XII.

« barbares ne s'emparassent là-bas du trésor com-
« mun, et le désir de le mettre en sûreté, ce pré-
« texte, Périclès ne nous l'a pas même laissé. La
« Grèce se croit outragée cruellement et soumise à
« une éclatante tyrannie, lorsqu'elle voit les sommes
« qu'elle est forcée de déposer pour une guerre na-
« tionale, servir à dorer notre ville, à la couvrir
« d'ornements recherchés, comme une femme co-
« quette chargée de pierres précieuses, à la remplir
« de statues et de temples qui coûtent mille ta-
« lents. »

Périclès prouvait, au contraire, au peuple qu'il ne devait point compte aux alliés de leur argent. « C'est vous » — disait-il — « qui faites la guerre « pour eux et qui tenez éloignés les barbares : tan- « dis qu'ils ne vous fournissent ni un cheval, ni un « vaisseau, ni un soldat, mais payent une simple « contribution. Or, l'argent n'appartient point à « celui qui le donne, mais à celui qui le reçoit, du « moment qu'il tient les engagements qu'il a pris en « le recevant... Vous êtes pourvus abondamment de « tout ce qui est nécessaire à la guerre. Vous avez « donc le droit d'employer le superflu à des ouvrages « qui, achevés, vous assurent une gloire éternelle, et, « pendant leur exécution, entretiennent le bien-être « parmi vous. Car ils exigent des travaux de tout « genre, occupent tous les arts, mettent en mouve- « ment toutes les mains, et procurent un salaire à la « ville presque entière, qui pourvoit elle-même à ses

« embellissements et tout ensemble à sa subsis-
« tance. »

C'est ainsi que Périclès, après avoir rassuré la conscience de ses auditeurs et fait appel à l'orgueil national, s'adressait directement aux intérêts de chacun, bien sûr de trouver des juges favorables. Il croyait équitable et d'une bonne politique de reconstruire les édifices d'Athènes sans qu'il en coûtât rien à l'État. C'était justice à ses yeux qu'après s'être sacrifiée pour la Grèce, cette ville courageuse fût relevée par l'argent des Grecs, et que le trésor des alliés, rançon de leur mollesse, payât la magnificence d'Athènes, tandis que le sang athénien coulait pour la défense des alliés.

Mais les orateurs du parti de Thucydide revenaient souvent à la charge, accusant Périclès de dilapider le trésor et d'épuiser les revenus publics. Périclès demanda un jour au peuple assemblé s'il trouvait qu'il eût trop dépensé. — « Beaucoup trop, » lui répondit-on. — « Eh bien! ce n'est pas vous, c'est « moi qui supporterai la dépense, et j'inscrirai « mon propre nom sur les monuments que je con-« sacrerai. » A ces mots, tous, soit frappés de sa grandeur d'âme, soit jaloux de l'honneur attaché à de telles œuvres, lui crièrent de puiser à son gré dans le trésor et sans compter.

C'est ce qu'il fit, surtout lorsque l'exil de Thucydide l'eut délivré d'une opposition gênante. On peut avoir une idée de ce que coûtèrent toutes ces cons-

tructions par les seuls Propylées, qui exigèrent deux mille douze talents, un peu plus de dix millions de notre monnaie : « Héliodore, dans le premier livre « de son ouvrage sur l'Acropole d'Athènes, dit que « les Propylées furent complétement terminés en « cinq ans et coûtèrent deux mille douze talents. » L'ouvrage d'Héliodore est perdu ; mais ce témoignage d'un homme qui avait étudié particulièrement les monuments et l'histoire de l'Acropole est reproduit par les auteurs.

Ce chiffre de dix millions de drachmes n'a rien d'inexplicable. Lorsqu'il faut aplanir un rocher sur une largeur de cent cinquante pieds, y construire des soubassements, le revêtir de dalles et d'un magnifique escalier de marbre, tailler des blocs immenses dans les carrières avec un soin, je dirais même avec un art dont le mont Pentélique garde encore les traces, les transporter à plus de cinq lieues de distance sur une hauteur escarpée, les rejeter, si on y découvre une seule tache; lorsqu'un architecte fait travailler le marbre comme les sculpteurs savent seuls aujourd'hui le travailler, ajuster chaque assise comme on ajuste les plus délicats ouvrages de marqueterie; lorsqu'il emploie des peintres, des doreurs et des ouvriers dont le dernier devait être un artiste; enfin lorsque la nature et l'art ont prodigué ce qu'ils ont, l'une de plus précieux, l'autre de plus parfait, pour produire un admirable chef-d'œuvre, faut-il s'étonner que la dé-

pense soit proportionnée à tant de magnificence?

Comme si ces raisons n'étaient point assez fortes, l'histoire apporte aussi son mot, mot décisif qui livre en même temps le secret de la puissance, ou, comme disaient les anciens, de la *monarchie* de Périclès. J'ai déjà cité le discours par lequel il justifiait devant le peuple l'enlèvement du trésor des alliés : Plutarque expose ensuite l'emploi qu'il en fait et par quelle politique.

« Ceux que leur âge et leur force rendaient propres « à la guerre recevaient une paye sur le fonds com- « mun. Mais les classes ouvrières, que leurs profes- « sions exemptaient du service, Périclès voulut qu'elles « eussent également leur part de l'argent conquis, « sans l'attendre cependant au sein de la paresse et « de l'oisiveté. C'est pourquoi il proposa au peuple « d'entreprendre de grandes constructions et des « travaux de toute sorte qui devaient occuper long- « temps toutes les industries. Par ce moyen la po- « pulation sédentaire avait aussi bien que les citoyens « qui étaient en campagne ou en garnison le droit « de profiter des richesses publiques et d'en recevoir « sa part. » Puis Plutarque énumère toutes les professions, tous les métiers qui gagnaient à cette vaste entreprise, jusqu'aux marins qui allaient chercher l'ivoire et l'ébène dans les pays lointains, jusqu'aux charretiers qui transportaient le marbre des carrières du Pentélique, sans oublier cette armée de manœuvres qui n'étaient que des instruments, des forces au

service de chaque métier. « C'est ainsi que ces tra-
« vaux répandaient et distribuaient l'abondance
« parmi tous les âges et dans toutes les conditions. »

Ce fut en effet la politique de Périclès de s'attacher le peuple par l'intérêt et de flatter son désir de bien-être. Cimon était entré le premier dans cette voie par ses largesses personnelles; Périclès, qui était pauvre, continua aux dépens du trésor de la république. On sait où cette funeste tendance conduisit les hommes d'État qui lui succédèrent. Périclès au moins garda la mesure, et cette distribution détournée des deniers publics ne fut pas sans dignité, puisqu'elle fut le prix du travail; prix fort élevé, je n'en doute pas, car ce n'étaient plus des ouvriers qu'il payait, mais des citoyens maîtres de sa puissance et séduits par ses promesses. On comprend qu'en Sicile d'immenses travaux comme la Piscine d'Agrigente et le temple de Jupiter Olympien, les Latomies de Syracuse, les temples grandioses de Sélinonte pussent être exécutés à peu de frais par les bras d'innombrables prisonniers de guerre. Mais il était dans les desseins de Périclès que le plus humble ouvrage fût exécuté par un homme libre et largement payé. Cette considération, lorsque s'y joint la grandeur du monument, la beauté des matériaux, la perfection des plus simples détails, enlève toute invraisemblance au chiffre d'Héliodore.

Le Parthénon avait dû coûter plus cher encore, si l'on a égard à ses proportions et aux sculptures

qui l'ornaient. L'or seul de la statue de Minerve valait environ cinq cents talents (trois millions). C'est ce que Périclès assurait au peuple athénien et ce qui fut prouvé dans le procès de Phidias. Aucun autre renseignement ne nous est parvenu.

On se trouve dans la même incertitude pour la date du Parthénon, tandis qu'on a, sur l'époque des Propylées, des chiffres aussi précis que sur leur prix. Ils furent commencés sous l'archontat d'Euthymène, la quatrième année de la 85e olympiade, c'est-à-dire l'an 436. Mnésiclès en était l'architecte; et au bout de cinq années, en 431, ils étaient complétement terminés.

Un an avant que l'on construisît les Propylées, la troisième année de la 85e olympiade, Phidias avait placé dans le Parthénon la statue de Minerve en or et en ivoire. On en peut conclure que le temple était achevé; mais l'époque où il fut commencé nous est inconnue. Peut-être fut-ce après l'exil de Thucydide, en 444.

Quoi qu'il en soit, les anciens eux-mêmes admiraient la rapidité avec laquelle s'élevaient des édifices qui, par leur grandeur et leur perfection, semblaient devoir occuper plusieurs générations. « Ce « qu'il y a de plus surprenant, dit Plutarque, c'est « leur prompt achèvement. Chacun d'eux paraissait « exiger plusieurs âges d'homme pour être terminé, « et tous le furent sous l'administration d'un seul. »

Mais ni un gouvernement de fait absolu, ni la

suite dans les vues, ni l'argent fourni à profusion, ni une multitude d'habiles artistes, ni une paix profonde, ne suffisent à expliquer ce miracle. Le secret, c'est l'unité de direction, c'est la grande et active pensée d'un seul homme qui conduisit l'œuvre entière. « L'amitié de Périclès avait mis Phidias à la « tête des travaux; tout reposait sur lui, il dirigeait « tous les artistes, et cependant il en avait de bien « grands sous ses ordres. » C'étaient, en effet, Callicrate et Ictinus, les architectes du Parthénon; Corœbus, Métagène, architectes du temple d'Éleusis; Mnésiclès, qui construisit les Propylées; les sculpteurs Alcamène, Agoracrite, Crésilas, Critios, Nésiotès, Colotès, le Thrace Pæonius, dont les uns étaient les élèves, les autres les rivaux[1] de Phidias. C'était le peintre Panœnus, frère de Phidias, qui lui-même avait commencé par étudier la peinture, et qui devait posséder aussi une connaissance approfondie de l'architecture, comme les sculpteurs Callimaque, Polyclète, Scopas. Autrement sa surintendance de tant de travaux de construction n'eût été qu'illusoire. Cette universalité est trop familière aux génies de la renaissance pour qu'elle nous étonne dans l'antiquité.

Cependant, quelque large part que l'on veuille faire à Phidias dans les œuvres de ce beau siècle, il faut reconnaître que la postérité se montre injuste envers ceux qui les ont créées de concert avec lui.

[1] Quo eodem tempore æmuli ejus fuere Alcamenes, Critias, Nesiotes, Hegias. (Plin., XXXIV, 19.) Les inscriptions donnent Critios.

Aujourd'hui, connaître Ictinus et Alcamène, c'est déjà de la science; pour Callicrate, Pæonius, Agoracrite, Nésiotès, ce n'est qu'un auteur à la main qu'on parvient à retrouver leurs noms sans écho. Et pourtant ces statues que vous admirez au Musée britannique sont peut-être l'œuvre de Pæonius ou d'Alcamène, de même qu'ils décoraient les frontons d'Olympie tandis que Phidias sculptait dans l'ivoire le Jupiter d'Homère. La plupart des morceaux de cette frise que vous voyez disséminée à Athènes et à Londres devraient porter le nom de Critios, d'Agoracrite et de tant d'autres. Mais Phidias est dans nos souvenirs comme Hercule, le héros de travaux impossibles, la personnification d'une génération entière, un nom qui résume tout et absorbe la gloire de tous. Les autres artistes ne sont pour nous que ses élèves, talents qui renoncent à leur originalité pour dégrossir ses marbres ou travailler sur ses dessins. Nous ne songeons point pourtant à rapporter à Bramante, le Phidias de Jules II, le mérite de la chapelle Sixtine et des fresques du Vatican. Non-seulement Raphaël et Michel-Ange travaillaient sous ses ordres; mais il distingua et présenta au pape le premier, et contraignit le second, malgré sa résistance, à peindre son Jugement dernier.

C'est là, je le sais, le malheur des œuvres collectives : et si, selon l'usage, un seul nom devait dominer, aucun ne le méritait mieux que celui de Phidias, puissant esprit, qui avait choisi, discipliné

tant de talents divers, et qui les conduisait rapidement vers le but commun, les inspirant moins par ses conseils que par ses exemples. Mais je comprends encore mieux les jalousies et les ressentiments qui l'entouraient, si déjà l'on pressentait qu'une seule gloire ferait oublier toutes les autres. Ce fut de l'atelier même de Phidias que sortit le dénonciateur qui le fit exiler. Ce lâche complot ne fit qu'ajouter à sa grandeur en l'envoyant à Olympie commencer le Jupiter, son plus célèbre chef-d'œuvre.

L'Acropole d'Athènes a été dans l'antiquité l'objet d'ouvrages particuliers qui sont perdus. *Héliodore*, que l'on suppose contemporain d'Antiochus Épiphane, avait écrit quinze livres sur l'Acropole. *Polémon* en avait composé quatre, et un traité sur les tableaux des Propylées. Un passage d'Harpocration permet de croire que deux autres ouvrages avaient été composés, l'un par *Ménéclès*, l'autre par *Callistrate*. *Hégésias*, dont Strabon cite quelques phrases, paraît peu regrettable. Mais le livre dont la perte sera éternellement à déplorer, c'est celui qu'*Ictinus* lui-même avait publié sur le Parthénon, de concert avec *Carpion*. L'architecte jugeant son œuvre et livrant les secrets de son art, ce serait pour les modernes la plus inespérée des révélations.

CHAPITRE III.

L'ACROPOLE JUSQU'AUX TEMPS MODERNES.

Lorsque la citadelle eut été consacrée par l'art comme elle l'était déjà par la religion, elle devint un sanctuaire inaccessible, et il fut défendu d'habiter le lieu qui jadis comprenait la ville entière. Au commencement de la guerre du Péloponèse, la population des campagnes se réfugia dans Athènes : on la logea, tant la nécessité était pressante, dans les tours des Longs murs, dans les lieux sacrés, dans les temples et même dans cette enceinte pélasgique que les imprécations d'un oracle défendaient d'occuper; mais l'Acropole lui fut fermée. Chaque prytane en tenait les clefs à son tour, pour un jour seulement : le peuple se souvenait de Cylon et de Pisistrate, et le trésor des alliés, gardé dans le Parthénon, était une tentation aussi forte que la tyrannie.

Les siècles qui suivirent s'efforcèrent d'embellir encore un lieu si magnifique par des monuments

moins importants, des statues, des offrandes de toute sorte. L'orateur Lycurgue y consacra une partie des revenus d'Athènes, qu'il avait su ramener à leur ancienne abondance. Sous Auguste on éleva le piédestal colossal et la statue d'Agrippa, le temple circulaire de Rome et d'Auguste, et l'on continua sous les empereurs à remplir l'enceinte entière de statues, comme on le reconnaît encore par de nombreuses inscriptions.

Mais la décadence et les malheurs du peuple athénien exposèrent les monuments à de fréquents outrages. La chute des croyances leur enlevait en même temps le caractère sacré, le prestige, qui, à défaut de la force, eût pu les faire respecter. Lacharès, avec l'aide de Cassandre, s'était emparé du pouvoir. Ce fut de tous les tyrans le plus inhumain et le plus impie. Assiégé par Démétrius, fils d'Antigone, il s'enfuit en Béotie, emportant les boucliers d'or qui ornaient la frise du Parthénon, et tout l'or de la statue de Minerve.

La bassesse des Athéniens réservait cependant à la déesse une insulte plus sacrilége encore. Non contents de décerner les honneurs divins à Démétrius, ils firent broder son portrait et celui de son père sur le péplus sacré avec ceux de Jupiter et de Minerve. On remarqua que, le jour de la procession des Panathénées, un ouragan déchira le voile en deux. Mais quand l'opisthodome du Parthénon fut assigné pour demeure à Démétrius, quand le temple de la vierge,

« sa sœur aînée, » comme il l'appelait, retentit de ses bruyantes orgies avec Lamia et ses autres courtisanes, les dieux méprisés se turent, et l'on ne croyait même plus à leur vengeance. Minerve Poliade, la déesse de Cécrops et d'Erechthée, n'obtenait pas plus de respect. Pendant le siége d'Athènes par Sylla et la famine qui en fut la suite, le tyran Aristion laissait éteindre la lampe immortelle, et, quand la grande prêtresse lui demandait du blé pour un sacrifice, il lui envoyait du poivre.

Athènes fut ménagée longtemps par les Romains, qui venaient dès leur jeunesse y puiser l'amour des arts et des lettres. — « Accordons aux morts la grâce « des vivants, » — disait Sylla en arrêtant le pillage, mais en faisant démanteler la ville et l'entrée de la citadelle. Il exprimait ce que pensèrent longtemps les Romains. Même quand toute la Grèce était dépouillée de ses chefs-d'œuvre, Athènes inviolable gardait les siens, traitée non pas comme une ville conquise, mais comme une patrie retrouvée. Jules César lui pardonna sa fidélité à Pompée; Antoine, son adhésion au parti de Brutus et de Cassius; Auguste, les bienfaits qu'elle avait reçus d'Antoine. Ce fut Néron, dont les constructions insensées furent la plus excusable folie, qui commença la dévastation. Après avoir dépeuplé Delphes et Olympie de leurs statues, il enleva la plupart de celles qui se trouvaient dans l'Acropole d'Athènes. Il est à remarquer cependant qu'il épargna les plus saintes et les plus cé-

lèbres, puisqu'elles s'y trouvaient encore au temps de Pausanias. Sécundus Carinas, agent de l'empereur, avait probablement pour instructions de chercher le nombre plutôt que le mérite. Il fallait remplir la Maison dorée.

Comment disparurent toutes les autres sculptures détachées, depuis la Minerve colossale de Phidias jusqu'aux Grâces de Socrate, c'est ce que l'on ignore. Allèrent-elles orner Constantinople, que Théodose surtout embellit des dépouilles de la Grèce? Furent-elles détruites par le zèle des chrétiens ou par la fureur des barbares? Une tradition que rapporte Zosime semble absoudre Alaric et ses Goths. Pendant qu'il assiégeait Athènes, la déesse Minerve, armée de son casque et de son bouclier, lui apparut menaçante, s'avançant à pas résolus sur les murs de sa forteresse. Effrayé, il proposa la paix aux Athéniens, qui lui ouvrirent immédiatement leurs portes et le reçurent au milieu des fêtes et des festins. Quant aux chrétiens, s'ils brisèrent les statues et les images, si par obéissance aux édits des empereurs ils renversèrent la plupart des temples, ils sauvèrent au moins les plus beaux en en prenant possession. Au VIIe siècle, l'Érechthéion et le Parthénon furent convertis en églises grecques, consacrées, l'une à la Divine Sagesse, dont Minerve était la personnification, l'autre à la Mère de Dieu. Ce fut en 630 que le Parthénon fut ruiné — restauré, comme on disait dans ce temps-là. Se substituer

aux croyances antiques et sanctifier les temples en en prenant possession ne suffisait pas à l'habile politique du christianisme. Il donnait le change aux vieux souvenirs populaires par la ressemblance des idées ou des noms. C'est ainsi que, dans les temples de Grèce, Apollon (Hélios) a été remplacé par saint Élie, Minerve par sainte Sophie ou par la Vierge, les Dioscures et Hercule par saint Georges et saint Michel. Il serait aisé de continuer ces rapprochements et de montrer dans l'Église grecque une tendance aux assimilations païennes.

Une fois sous la protection du christianisme, l'Acropole dut subir de nouvelles atteintes. Il fallut ruiner l'intérieur des temples pour l'approprier aux besoins du culte. L'abside byzantine s'éleva sur les débris du pronaos du Parthénon, et l'entrée fut transportée de l'orient à l'occident. Les murs qui séparaient les différents sanctuaires de l'Érechthéion furent abattus. Les grandes parois du Parthénon furent décorées de peintures; un pavement de marbre veiné couvrit le sol de l'Érechthéion. Les plafonds, la couverture des temples, le système d'éclairage, tout fut changé. Nous devons nous estimer encore heureux d'avoir conservé à ce prix les édifices eux-mêmes et leurs beautés extérieures.

Les Propylées, à leur tour, parurent aux ducs d'Athènes mériter d'être épargnés pour servir de base à leur palais. Les historiens rapportent que Néri di Acciajuoli, premier duc d'Athènes, qui

mourut en 1393, embellit sa capitale d'édifices somptueux. L'on ne s'expose guère à se tromper en supposant que ce fut lui qui gâta les Propylées : le premier soin d'un seigneur féodal, fondateur d'une dynastie, ne devait-il pas être de se construire un château fort? Néri fit donc découvrir l'aile septentrionale, élever sur ses murs de nouveaux étages, percer des portes et des fenêtres; on ajouta un escalier; l'étage supérieur fut décoré de peintures dont les traces se voient encore. L'aile méridionale, au contraire, fut démolie en partie, pour agrandir le chemin qu'on voulait faire passer devant le temple de la Victoire sans ailes; sur les deux murs et les deux colonnes qui restèrent on éleva une haute tour. L'on ne peut savoir ce que Néri fit du grand vestibule : car, lorsque l'Acropole eut été conquise par les Turcs, le vestibule fut couvert d'un dôme épais et devint un dépôt d'armes et de poudre. En même temps les fortifications extérieures de l'Acropole subirent de nouveaux changements, lorsqu'on commença à se servir de l'artillerie dans les siéges. Après la prise d'Athènes par Mahomet II, on construisit, en avant des Propylées, un immense bastion, et les abords de la cidatelle furent fermés par une suite de murailles et de portes. Les tours et les murs antiques furent ensevelis à quarante pieds sous terre. Pour protéger contre le canon les Propylées, devenus la demeure de leur aga, les Turcs élevèrent des batteries, surtout de ce côté de la forteresse, le seul me-

nacé, puisque la colline de Musée le commande.

Alors également le Parthénon devint une mosquée, et on éleva à l'angle sud-est le minaret dont il ne reste que la tour et l'escalier. Les peintures byzantines qui décoraient l'intérieur, les Turcs les blanchirent à la chaux « pour faire voir leur esprit, » dit Wheler dans sa naïve indignation. Cependant ils laissèrent au-dessus de l'autel une mosaïque qui représentait la sainte Vierge, « parce qu'ils disent qu'un « Turc lui ayant tiré un coup de mousquet, la « main lui sécha sur-le-champ. » L'Érechthéion cessa d'être une église grecque et devint un harem : on y logea les femmes du disdar-aga. Ce fut une nouvelle cause de dégradation, lorsqu'il fallut approprier l'édifice à des usages domestiques.

Tel fut l'état de l'Acropole jusqu'à la seconde moitié du XVIIe siècle. Les monuments, quoique gâtés en partie, restaient debout cependant; le Parthénon et l'Érechthéion, intacts à l'extérieur et ornés d'une partie de leurs sculptures. Les Turcs, dans leur pieuse aversion pour les images, n'avaient mutilé que celles qu'ils pouvaient atteindre. Malheureusement l'art grec était un livre fermé pour les esprits les plus éclairés de ces temps-là; et les voyageurs qui visitèrent alors Athènes n'y apportaient qu'une curiosité banale et une ignorance déplorable. De sorte qu'au lieu des lumières précieuses qu'on attend de leurs ouvrages, on ne trouve que pauvreté et qu'insouciance. Telle est la description que fait de l'Acro-

pole d'Athènes un Grec anonyme qui vivait vers le quinzième siècle, avant la conquête de Mahomet II :

« Il y a, » dit-il, « dans l'Acropole la petite *école* « *des musiciens*. En face, un *grand palais* de marbre « blanc avec des dorures, où les stoïciens et les « épicuriens allaient d'ordinaire. Quant au *temple de* « *la Mère de Dieu*, construit par *Apollòs et Eulogios* « en l'honneur du *Dieu inconnu*, voici ce que c'est. « C'est un temple très-long et très-large; ses murs « sont construits en marbre blanc, scellés de fer et « de plomb; il y a autour de ces murs de très- « grandes colonnes dont les chapiteaux ressemblent « à la couronne du palmier; au-dessus des colonnes, « il y a des poutres de marbre blanc. »

C'est une chose curieuse, au milieu de ces inepties, que la confusion de quelques incohérentes traditions et la ridicule application qu'en faisaient les savants du temps aux monuments dont ils avaient oublié jusqu'au nom. Les épicuriens, les musiciens et le Dieu inconnu de saint Paul partagent amicalement l'Acropole; Phidias et Ictinus sont effacés de tous les souvenirs par Apollôs et Eulogios; les Propylées sont un palais, le temple de la Victoire une école de musique. Je ne trouve une ombre de sens que dans la comparaison du chapiteau dorique avec le palmier et l'évasement de sa corbeille, et un peu d'intérêt que dans les dorures des Propylées qui appartenaient vraisemblablement aux chapiteaux ioniques

du vestibule, où l'on voit encore les trous qui retenaient le métal.

La même ignorance se remarque chez les deux Grecs auxquels Martin Kraus, professeur à Tübingen, demanda, en 1573, des renseignements sur Athènes. *Théodore Zigomalas* appelle le Parthénon *Panthéon*, et *Siméon Kavasila* le croit le Temple du Dieu inconnu. C'était également le temple du Dieu inconnu en 1621, lorsque l'ambassadeur de France à Constantinople, M. Deshayes, passa par Athènes.

Lorsqu'on songe à l'immense service que les études d'un voyageur instruit et sérieux eussent pu rendre alors à la science, on est tenté de vouer au mépris le nom des barbares qui ne nous ont légué que des déceptions. Cependant le temps approchait où une suite d'accidents inouïs allait détruire en une seconde des œuvres que vingt siècles n'avaient fait qu'effleurer et qui étaient construites pour durer éternellement.

En 1656, la veille d'une grande fête que les Turcs voulaient pieusement célébrer, l'aga Isouf eut l'idée de ruiner à coups de canon l'église de Saint-Dimitri, qui se trouvait dans la plaine. Il fit disposer en batterie deux ou trois pièces et commanda à ses soldats d'être prêts le lendemain dès l'aurore. Il demeurait sous le dôme qu'on avait construit au-dessus du grand vestibule des Propylées; les Propylées eux-mêmes servaient de magasin à poudre et de dépôt d'armes. Pendant la nuit, le tonnerre mit le feu aux poudres

et l'aga sauta avec toute sa famille, « excepté une de « ses filles qui se sauva et qui s'est mariée depuis à « un Turc d'Athènes. Le lendemain on trouva des « flèches, des arcs, des boucliers jusqu'à une lieue au « delà par la campagne; mais on n'a eu aucune nou- « velle de l'aga depuis ce temps-là. Les Grecs célè- « brent tous les ans une fête à ce sujet. »

Cependant, grâce à l'excellent principe de construction des monuments grecs, la plus grande partie des Propylées résista à l'explosion. La couverture du vestibule fut emportée, les tuiles, les caissons de marbre lancés au loin; la plupart des architraves de marbre, longues de vingt pieds, furent seulement soulevées par la force de la poudre et jetées à terre où elles se brisèrent; deux colonnes ioniques furent détruites; les autres restaient, ainsi que la façade et son fronton. Mais la destruction, une fois commencée, continua lentement par la main des hommes.

Comme si ce premier malheur eût été un avertissement de mieux étudier les ruines qui allaient peut-être disparaître, les voyageurs qui arrivèrent les années suivantes décrivirent avec quelque soin les antiquités de l'Acropole. S'ils ont plus d'érudition que de goût, et si cette érudition superficielle tombe dans de fréquentes erreurs, leurs ouvrages ont cela de précieux, qu'ils nous ont conservé des détails qui ont disparu dans la suite. On sait gré en outre à quelques-uns d'une admiration sincère qui n'allait pas

cependant, devant les figures mutilées du Parthénon, jusqu'aux larmes, comme le pourrait faire croire Cornelio Magni[1], si on ne connaissait l'exagération familière aux Italiens. Lui-même avoue, du reste, avec une modestie qui est parfaitement fondée, que son ignorance le met à l'abri de ces vives émotions. Ce fut en 1674 qu'il visita Athènes avec le marquis de Noïntel. La même année, une prétendue relation de voyage était publiée à Paris. Guillet de Saint-Georges, plus tard premier historiographe de l'Académie de peinture, connaissait les PP. Simon et Barnabé, missionnaires capucins qui avaient résidé à Athènes. Aidé de leurs souvenirs, il entreprit l'histoire et la description de cette ville, et, comme une certaine tournure romanesque était nécessaire alors au succès d'un pareil ouvrage, il le mit sous le nom de son frère *la Guilletière*. Il supposait qu'après avoir passé quatre ans en esclavage à Tunis, la Guilletière avait parcouru la Turquie et lui envoyait le récit de son voyage. Une certaine vivacité, beaucoup d'anecdotes et de mensonges sont tout le mérite de ce livre.

Ce fut encore dans l'année 1674 que l'ambassadeur de France à Constantinople obtint l'entrée de l'Acropole et la permission de faire dessiner les anti-

[1] ... Invitano gli occhi alle lagrime di che invaghito di cosi eccellenti manifatture nutre un animo tutto venerabondo per la loro perfezione ed antichità. Io per me colmo più d'ignoranza che d'erudizione sono esente di queste passioni. (*Parme*, 1688, p. 62.)

quités par un jeune peintre qui l'accompagnait. Jacques Carrey, élève de Lebrun, travailla pendant un mois à copier les sculptures du Parthénon. « Il faillit « à s'y crever les yeux parce qu'il fallait tout tirer « de bas en haut sans échafaud[1]. » De telles conditions, à défaut du style du temps, suffiraient à expliquer l'imperfection de ces dessins qui travestissent singulièrement les œuvres du ciseau grec. Ils n'en ont pas moins un grand prix puisqu'ils donnent une idée de tant de morceaux qui sont anéantis aujourd'hui.

En 1676, Spon et Wheler, l'un Français, l'autre Anglais, tous deux fort zélés pour les découvertes et les monuments de l'antiquité, arrivèrent à Athènes, après avoir parcouru une partie de la Grèce et de l'Asie Mineure. Le docteur Spon, esprit cultivé mais présomptueux, en imposait par son ton tranchant à son compagnon plus modeste. Wheler publia en Angleterre une simple variante de l'ouvrage de Spon, citant sans cesse son autorité avec le plus grand respect. Mais comme il avait plus de finesse et savait mieux observer, il ajoute quelquefois des réflexions justes qui font regretter qu'il n'eût pas plus de connaissances personnelles ou plus d'indépendance dans ses jugements.

Il ne faut demander à ces deux relations ni sentiment de l'art, ni critique, ni goût. Spon déclare les frontons du Parthénon une œuvre de l'époque ro-

[1] Spon, édition de Lyon, p. 147.

maine. Wheler ne manque pas de se ranger à son avis. Ce serait un long travail de relever les obscurités, les erreurs et l'érudition malheureuse qui remplissent leurs ouvrages. Mais on peut encore à travers la confusion de leurs descriptions démêler quelques détails intéressants sur l'état des monuments de l'Acropole à cette époque.

Ainsi, soit par la faute des hommes, soit par la faute du siècle, qui n'avait assurément ni le culte ni l'intelligence de l'art antique, on avait fait bien peu pour la science lorsque de nouvelles destructions vinrent diminuer encore le nombre des ruines.

Vers la fin de 1687, les Vénitiens, maîtres de la Morée, menaçaient Athènes. Les Turcs, résolus à se défendre vigoureusement, travaillaient à fortifier encore l'Acropole et à construire des batteries. C'est alors, vraisemblablement, qu'ils firent disparaître le temple de la Victoire, que Spon et Wheler avaient vu entier et qui n'existait plus après la guerre. Ils démolirent ce charmant temple[1], couvrirent de terre les matériaux, et trouvèrent ainsi un bastion naturel sur lequel ils établirent une batterie de six pièces.

Pendant ce temps, les Vénitiens débarquaient au Pirée, et le comte de Kœnigsmarck, lieutenant de Morosini, venait établir ses mortiers sur les collines qui entourent à l'occident l'Acropole. Le 26 septembre le bombardement commença : on visait sur-

[1] Voy. *Die Akropolis von Athen*, p. 3.

tout le Parthénon, qui de ce côté domine le plateau, et où les Turcs avaient enfermé leurs familles et ce qu'ils avaient de plus précieux. Les bombes elles-mêmes eussent fait peu de mal : mais une d'elles mit le feu à une grande quantité de poudre que les Turcs, y avaient entassée avec leur imprudence ordinaire.

Ce fut dans la soirée du 28 que le Parthénon sauta. Presque toute la cella et sa frise, huit colonnes du portique du nord, six du portique du midi avec leur entablement, furent renversées; le vaste temple resta coupé comme en deux corps de ruine. Les Turcs épouvantés se rendirent dès le lendemain, et Morosini le Péloponésiaque entra en triomphateur dans l'Acropole, pour continuer de sang-froid une destruction qui n'avait plus les nécessités de la guerre pour excuse[1]. Par son ordre, on enleva du fronton du Parthénon les chevaux et le char de Minerve, si admirablement conservés que les voyageurs les plus indifférents en parlaient avec enthousiasme. L'opération fut si malheureusement conduite, que tout le groupe tomba et se brisa sur le rocher. Les capitaines de Morosini suivirent cet exemple, et des fragments du Parthénon furent emportés jusqu'à Copenhague.

Six mois après, malgré les prières et les larmes des Grecs, les Vénitiens se retiraient d'Athènes pour n'y jamais rentrer. Une ville ruinée, les chefs-d'œu-

[1] On a trouvé cependant, dans les archives de Venise, un mémoire de Morosini qui essaye de justifier ses dévastations.

vre de l'art en partie anéantis, une population chrétienne enlevée à ses maîtres et abandonnée ensuite à leur vengeance, c'était un résultat glorieux! Qu'avaient fait de plus les barbares?

C'est ainsi qu'en vingt années à peine tous ces beaux monuments de Périclès, qu'avaient respectés tant de siècles, furent mutilés et déshonorés : les Propylées par l'explosion d'une poudrière, le Parthénon par une bombe, le temple de la Victoire pour faire place à une batterie. L'Érechthéion devait plus tard partager leur sort, et, pendant la guerre de l'Indépendance, le canon des Turcs qui assiégeaient l'Acropole fit écrouler en partie le portique du nord. Depuis le dix-septième siècle jusqu'à l'affranchissement de la Grèce, les édifices eux-mêmes sont restés à peu près dans le même état, excepté les Propylées, qui, au temps de Stuart et de Revett, n'avaient plus le fronton occidental et les chapiteaux ioniques que Spon et Wheler avaient vus. Aujourd'hui ils ont perdu, en outre, une partie des chapiteaux doriques et des colonnes de cette façade que Revett a dessinée en 1764 pour la Société des Dilettanti.

Mais le goût pour les sculptures antiques, qui commença à se développer parmi les nations européennes, devait être pour l'Acropole une cause nouvelle de pertes et de dégradations. Le comte de Choiseul-Gouffier, ambassadeur à Constantinople, rapporta en France un morceau de la frise du Parthénon, un seul, et détaché depuis longtemps, puis-

qu'il appartenait au côté oriental entièrement ruiné depuis cent ans. Cet exemple, que lord Elgin déclare si haut[1] n'avoir fait que suivre, justifie-t-il l'acte de vandalisme qui a soulevé la réprobation universelle? Les Anglais eux-mêmes se sont indignés[2]; Byron et Châteaubriand ont rendu immortelle la flétrissure infligée à son auteur. Plus de deux cents pieds de la frise et presque toutes les statues des frontons furent enlevées; les métopes furent arrachées de leurs coulisses, et le marteau fit voler en éclats les triglyphes et les corniches : on emporta en outre des fragments d'architecture, tambours de colonnes, chapiteaux, entablement, corniche. Les Propylées fournirent aussi des échantillons; deux côtés de la frise du temple de la Victoire n'échappèrent point à un œil trop exercé. Le temple d'Érechthée fut pillé à son tour, et l'on enleva une des statues qui soutenaient le portique des Caryatides, au risque de faire écrouler le portique tout entier.

Le temps approchait où la Grèce, remise en possession d'elle-même, pourrait conserver et défendre ses monuments. Pendant la guerre de l'Indépendance, l'Acropole, où les Turcs et les Grecs s'assiégèrent tour à tour, avait eu encore à subir des désastres. C'était la dernière épreuve, et une

[1] *Antiquités grecques*, ou Notice et Mémoire des recherches faites par le comte d'Elgin; publié à Londres en 1811. Traduit de l'anglais par M. B. de V.; Bruxelles, 1820, p. 25.

[2] Dodwell, I, p. 322.

ère nouvelle commença, qui s'efforce de réparer le passé. Le gouvernement a donné le premier l'exemple en faisant déblayer les Propylées et relever le temple de la Victoire sans ailes. En 1837 une Société archéologique se forma, et, soutenue par les sourcriptions particulières, continua l'œuvre de restauration. La France y prit part, en relevant le portique des Caryatides. L'Angleterre elle-même envoya moulées en terre cuite la caryatide et la frise du temple de la Victoire qui ornent son Musée. Aujourd'hui les monuments de l'Acropole ont en grande partie revu le jour, et leurs magnifiques fragments les entourent, prêts à reprendre leur place, si on ose jamais tenter un travail si difficile et si hardi. L'avenir verra peut-être les Propylées, le Parthénon et l'Érechthéion rassembler leurs débris, comme le temple de la Victoire s'est déjà relevé, et se présenter plus complets à l'admiration des voyageurs... plus beaux, je ne saurais le dire. Il y a, dans les grandes ruines comme dans les grandes infortunes, une poésie et une majesté qui ne veulent point être touchées. Les ligatures, le mortier, sont des souillures, et les œuvres antiques leur doivent moins une nouvelle vie qu'une vieillesse profanée.

CHAPITRE IV.

FORTIFICATIONS DE L'ACROPOLE.

§ I. — Murs pélasgiques. — Ennéapyle.

Les Pélasges, les premiers, fortifièrent l'Acropole. Ce fut un travail considérable que d'entourer de grands quartiers de roche taillée un lieu qui a plus de 2,400 pieds de circuit. En même temps ils nivelaient le sol et le préparaient pour recevoir un jour des monuments. Personne ne peut dire quelle immense quantité de rocher il a fallu abattre pour former un plateau à peu près égal. Enfin les Pélasges, non contents d'entourer l'Acropole d'une enceinte de murailles, s'appliquèrent à protéger le seul côté accessible, la pente qui regarde le couchant, par une série d'ouvrages et de portes. Je ne puis du moins m'expliquer autrement les neuf portes dont parle Suidas. Car on n'avait pu les ouvrir sur les autres côtés

de la citadelle, qui sont inacessibles. Les fortifications de Tirynthe et de Mycènes offrent ces portes répétées et ces entrées obliques. Il ne reste qu'à se figurer ce système sur une plus grande échelle : un long chemin entre deux murs qui barrent la pente trop facile ; l'espace intermédiaire est fermé de distance en distance par une suite de portes, à chacune desquelles l'ennemi vainqueur est arrêté.

Les fragments de mur pélasgique qui existent encore pourraient même avoir appartenu à l'*Ennéapyle*. En passant devant le temple de la Victoire sans ailes, on trouve, derrière la tour qui lui fait face et qui s'élève sur l'aile droite des Propylées, des rochers ajustés les uns sur les autres[1]. La surface extérieure seule est aplanie et assez grossièrement. En suivant cette muraille derrière les Propylées, et jusque dans l'intérieur de l'Acropole, on la voit tourner vers l'est, puis se perdre derrière des murs de revêtement, construits[2] plus tard pour la cacher. Un ante en marbre blanc[3] se détache en saillie, et, bien qu'il ne semble pas avoir été achevé, tout annonce un montant de porte avec son seuil qui s'enfonce sous les Propylées : l'autre montant a dû être détruit par Mnésiclès lorsqu'il prépara l'emplacement des Propylées.

Cette porte, commencée à une belle époque de

[1] Pl. II, lettres *a a a*.
[2] Pl. II, lettres *b b b*.
[3] Pl. II, lettre *c*.

l'art, probablement sous les Pisistratides, était une décoration ajoutée à l'Ennéapyle ou peut-être substituée à la dernière des neuf portes antiques qui donnaient accès au plateau de la citadelle.

Les fouilles que j'ai entreprises en 1852, ont découvert, à soixante pieds en avant des Propylées et à peu près dans leur axe, un autre reste de mur polygonal, conservé pour soutenir la pente du grand escalier. Au printemps de 1853, j'ai fait dégager par une tranchée la face de ce mur, qui peut-être se rattachait à l'Ennéapyle.

Au-dessous du temple de la Victoire, près de la porte qui fut construite au moyen âge, lorsque les fortifications et l'entrée antique furent ensevelies, il y avait un chemin grossièrement pavé. J'ai fait enlever ce pavage, enlever le sable et les débris sur lesquels il reposait, et l'on a vu reparaître le rocher de l'Acropole avec ses traces vieilles de trois mille ans. C'est un petit chemin [1] large d'un mètre environ, inégal, qui suit les caprices du rocher. Il presente d'abord quatre entailles irrégulières, des sortes de marches concaves où le pied s'enfonce; puis, disposés à égale distance sur la pente, des trous ronds et profonds que le sabot des animaux a lentement creusés, à force de se poser à la même place. Tels sont les trous que l'on remarque souvent sur les sentiers des montagnes.

[1] Pl. II, lettre B.

Le chemin semble avoir passé sous l'angle sud-ouest du soubassement du temple de la Victoire. Il monte dans la direction du piédestal d'Agrippa, puis plonge tout à coup pour reparaître[1] au-dessus du piédestal, et près du portique septentrional des Propylées. La courbe du sentier se dirige vers le sud, vers le grand mur pélasgique par conséquent et le montant de porte dont il a été question tout à l'heure. J'en ai cherché en vain les traces en déblayant les fondations des Propylées; elles ont, selon toute vraisemblance, disparu lorsque Mnésiclès fit préparer l'assiette de son monument.

C'est par ce chemin qu'on montait, dans le temps où la ville tout entière était ramassée sur le plateau de l'Acropole; c'est par là que les bêtes de somme et les troupeaux rentraient le soir du travail et du pâturage. Les Pélasges ne firent peut-être qu'entourer de murs le sentier sinueux que les premiers habitants avaient tracé. Qui sait pendant combien de siècles le pied des hommes a usé le rocher, pendant combien de siècles la marche alourdie des animaux a creusé ces trous profonds où leur sabot s'emboîtait?

L'œuvre des Pélasges paraît avoir subsisté jusqu'à la prise d'Athènes par les Perses. Les barbares ne laissèrent pas pierre sur pierre dans Athènes, disent les historiens. Leur premier soint fut de jeter en bas

[1] Pl. II, lettre B'.

les fortifications. Mardonius acheva d'anéantir ce que Xerxès n'avait eu que le temps de ruiner.

§ II. — Murs de Thémistocle et de Cimon.

Après le départ des Perses, il fallut relever peu à peu les murs de l'Acropole. Ceux que Thémistocle et Cimon firent construire existent aujourd'hui en partie, mais défigurés, masqués souvent par de nouvelles murailles. Aussi ne peut-on en avoir une idée exacte qu'en en faisant deux fois le tour et à l'intérieur de l'Acropole et à l'extérieur. Encore faut-il, chaque fois que l'escarpement le permet, monter jusqu'à la base même, pour reconnaître, à travers des replâtrages déjà ruinés, le travail antique, toujours inébranlable. Les murailles reposent simplement sur le bord du rocher et suivent ses mouvements et ses inégalités.

Le mur du midi construit par Cimon, après avoir formé un des côtés du soubassement du temple de la Victoire sans ailes, se continue quelque temps vers l'est, puis disparaît sous de misérables fortifications turques qu'il soutient quoiqu'elles aient voulu le soutenir. Cependant, à l'intérieur de la citadelle, par des brèches qui servent à rejeter les décombres, on voit de loin en loin la construction ancienne enfouie en terre. A l'angle sud-est, au contraire, le mur de Cimon reparaît avec sesrégulières assises aux teintes jaunes ou brunies. Sa forme est pyramidale ; il va

en s'élargissant à sa base, chaque rang de pierres se reculant d'un demi-pouce environ, et faisant degré sur le rang inférieur.

Le côté de l'Acropole qui regarde le midi domine le théâtre d'Hérode Atticus, le portique d'Eumène et le théâtre de Bacchus; plus loin, la vallée de l'Ilissus, jadis fertile et ombragée de platanes, et les collines qui la séparent de la baie de Phalère. L'Hymette, sur la gauche, arrête la vue, qui tourne doucement avec lui vers la mer et s'étend au delà des belles eaux du golfe d'Athènes jusqu'aux montagnes du Péloponèse. Ce spectacle enchanteur entraînait l'esprit bien loin des idées guerrières, et les Athéniens ornèrent le mur de Cimon comme un portique et un lieu de plaisance, au lieu de lui conserver la nudité sévère d'une fortification. Au pied des murailles s'élevèrent successivement les colonnes élégantes qui supportaient les trépieds, monuments des victoires chorégiques. Sur le mur lui-même, en face du théâtre de Bacchus, était fixée une égide dorée avec la tête de Méduse, offrande d'Antiochus.

De la plaine encore on voyait par-dessus le mur de la citadelle, exhaussées sur leur soubassement, une série de statues qui se détachaient sur le ciel comme les sculptures de Phidias ou d'Alcamène sur le fond bleu des frontons. Ces statues devaient être nombreuses et occuper une longueur considérable, à en juger du moins par les sujets qu'elles représentaient. C'était la guerre des dieux et des géants, puis

le combat des Athéniens contre les Amazones, leur victoire sur les Mèdes à Marathon, la défaite des Gaulois en Mysie. De pareilles compositions ne peuvent se développer en quelques groupes.

En passant ensuite du côté du nord, on trouve le mur qui continua de s'appeler *pélasgique,* même lorsque l'œuvre des Pélasges eut été détruite; c'était au-dessous que s'étendait l'ancien campement des Pélasges, au pied de l'Acropole, lieu maudit qu'un oracle défendait d'habiter. Ce mur est en partie antique, bien qu'on l'ait refait ou consolidé avec un mortier. Ce qu'il offre de plus remarquable, ce sont des tambours de colonnes en marbre pentélique et des entablements doriques en pierre qui ont servi à sa construction. Les tambours de colonnes sont, les uns lisses, les autres cannelés à leur extrémité, d'autres à peine dégrossis. Au nombre de vingt-six, ils reposent les uns auprès des autres sur le rocher; seize, qui sont superposés, forment un double rang. L'entablement dorique, au contraire, à quarante ou cinquante pieds plus loin, est au sommet de la muraille, comme si, dans la disposition de ces fragments, on avait voulu conserver la disposition du temple lui-même. Nous verrons plus loin que ce temple était le vieux Parthénon, détruit par Xerxès. Au-dessus de l'architrave, on a placé la frise avec ses triglyphes en pierre et ses métopes en marbre blanc; le tout est couronné par la corniche. Il y a dans cet arrangement un air d'antiquité que l'examen des ruines

elles-mêmes est loin de contredire. Les pierres ne tiennent que par leur poids et leur exacte assiette, et ce n'est que çà et là qu'un peu de chaux a été jetée dans ces derniers siècles sur la surface. Aussi ne peut-on ne pas se rappeler à cette vue ce que dit Thucydide : « Encore aujourd'hui, on peut juger avec quelle hâte « les murs ont été bâtis ; car on a employé comme « matériaux des pierres de toute espèce, sans plan « arrêté, mais selon que chacun les apportait. Un « grand nombre de stèles funéraires et de pierres « sculptées y sont enclavées. »

Les tombeaux et les monuments de la plaine servirent à bâtir les murs de la ville, les temples de l'Acropole à bâtir les fortifications de l'Acropole. « Ceux des Grecs, » dit Pausanias, « qui combat- « tirent contre les Perses, ne voulurent pas relever « les temples que les barbares avaient brûlés, afin que « ce spectacle entretînt éternellement la haine. C'est « pour cela que le temple de Junon sur la route de « Phalère, et celui de Cérès à Phalère même, subsis- « tent encore de mon temps à demi brûlés. » Mais ces ruines, transportées sur l'enceinte de la citadelle, à la place même où les Perses l'avaient escaladée, dominant la ville et exposées sans cesse à tous les regards, n'excitaient-elles pas plus vivement encore les sentiments d'indignation et de haine nationale?

Le mur de Thémistocle existe donc aujourd'hui en partie, immobile sur les *Longs rochers*, comme on les appelait autrefois. Quoiqu'il ait été réparé, re-

crépi, on distingue aisément ce qui est antique de ce qui est moderne, sans être étonné par l'irrégularité des matériaux, puisque l'histoire nous en donne l'explication. Il y a cependant des morceaux qui ont été entièrement refaits à une époque postérieure, et avec un soin, une perfection qui fait avec le reste un contraste frappant. A l'intérieur de la citadelle, auprès de la façade orientale de l'Érechthéion, et plus à l'est, derrière les casemates turques, on voit des murs d'un admirable appareil : les pierres ont cette dimension modérée qui est encore la force et qui touche cependant à l'élégance; leur grain net et serré a permis de les tailler avec autant de précision que le marbre; les joints sont presque invisibles, et sur les côtés de chaque assise court une bande en creux qui donne à la surface une légère saillie, réminiscence du puissant bossage qu'aimaient les âges plus reculés.

§ III. — Murs de Conon et de Valérien.

Enfin le mur qui protégeait le côté occidental, c'est-à-dire l'entrée même de l'Acropole, était encore un problème il y a dix ans. La forme de cette partie de la citadelle, la série d'angles rentrants qui amènent le mur septentrional jusqu'au-dessous du piédestal d'Agrippa, la direction du mur de Cimon, dont il est facile de supposer le prolongement, le plan si clair et la façade si ouverte des Propylées, leur disposition

si peu favorable à la défense de la guerre, en un mot toutes les données topographiques m'avaient fait croire, contrairement aux idées généralement reçues, qu'en bas du seul côté accessible de la citadelle devaient se trouver et son entrée principale et les fortifications qui défendaient l'entrée. Mais ces constructions existaient-elles encore? à quelle distance au-dessous des Propylées? à quelle profondeur étaient-elles ensevelies? Ces questions ne pouvaient être éclaircies que par des fouilles. On sait l'histoire de ces fouilles[1]; en voici les résultats.

A trente-six mètres en avant des Propylées, à seize mètres au-dessous des degrés de leur soubassement, s'élèvent les véritables fortifications de l'Acropole; car les Propylées, nous le verrons plus loin, n'ont aucun caractère militaire; c'est une magnifique décoration, rien de plus. Les fortifications forment une façade parallèle à la grande façade des Propylées, et présentent un développement de vingt-deux mètres. Cet espace a été divisé en trois parties égales : au milieu, un mur de marbre[2], percé d'une porte dorique exactement dans l'axe de la porte centrale des Propylées; à droite et à gauche, des tours carrées en pierre qui s'avancent pour défendre la porte, et dont la saillie est de cinq mètres vingt centimètres. Ce système de fortifications est trop familier à l'anti-

[1] Voyez les *Archives des Missions scientifiques*, t. III, de la page 289 à la page 315.

[2] Voyez la planche II.

quité pour qu'il soit nécessaire d'en démontrer les avantages. La porte de Messène en est un des beaux exemples, les tours étrusques de Pérouse en sont un des plus curieux.

Le mur du milieu a été retrouvé dans toute sa hauteur, qui est de six mètres soixante-quatorze centimètres; sa largeur est de sept mètres vingt centimètres. Il est composé de marbres pris à différents monuments, mais disposés cependant avec une certaine régularité et un certain goût, qui paraissent inspirés par un modèle plus ancien.

La partie supérieure, qu'on peut appeler l'entablement du mur, a deux mètres cinquante-sept centimètres de hauteur. Ce sont, en effet, des entablements d'édifices doriques, placés de la même manière que les débris du vieux Parthénon sur le mur de Thémistocle. Les architraves de marbre pentélique supportent une frise en pierre de tuf; des métopes en marbre blanc ont été glissées dans les coulisses des triglyphes. Au-dessus de la frise on a mis une corniche en marbre qui appartenait à un autre monument.

Les couleurs ne se distinguaient point d'abord sur les marbres ensevelis depuis plus de quatre siècles; car les traces des balles qui se sont aplaties sur le mur attestent qu'il a servi au moins jusqu'à l'invention des armes à feu. L'humidité de la terre a déposé comme une mousse sur les surfaces. Mais, si l'on enlève délicatement cette croûte, on voit paraître le

rouge et le bleu dans toute leur vivacité : le bleu sur les mutules, le rouge sur les entre-mutules. Les triglyphes conservent aussi de la couleur bleue appliquée à nu sur la pierre.

Les architraves, proviennent d'un monument chorégique élevé l'an 316 avant J.-C. C'est ce que nous apprend l'inscription qu'elles portent gravée : « ... Le « fils d'Aristodème, de Xypété, a consacré ce mo- « nument; il a remporté le prix dans le concours « d'enfants où il était chorége pour la tribu Cécro- « pide. Pantaléon de Sicyone a composé la mu- « sique; Elpénor, fils de Timothée, l'a exécutée; « Néæchmus était archonte. »

La partie inférieure du mur est formée de morceaux moins importants. On y reconnaît cependant des piédestaux, et l'on y compte jusqu'à huit inscriptions[1]. Ces matériaux sont en marbre blanc, ce qui fait mieux ressortir une bande de marbre noir d'Éleusis. La porte a trois mètres quatre-vingt-sept centimètres de hauteur. Sa largeur est d'un mètre quatre-vingt-neuf centimètres à la base, d'un mètre soixante-treize centimètres au sommet; car c'est une porte dorique, et chacun de ses côtés s'écarte de la perpendiculaire de huit centimètres. Le linteau et les deux chambranles sont formés d'un seul morceau de marbre. Ils ont été également enlevés à

[1] Toutes les inscriptions et les divers fragments trouvés dans mes fouilles ont été publiés dans la première édition de cet ouvrage, en deux volumes.

un autre monument, ainsi que l'attestent des trous de scellement aujourd'hui sans objet.

Le seuil de la porte, le dallage sur lequel il repose, les trous carrés où les gonds s'engageaient, le conduit ménagé pour l'écoulement des eaux, tout s'est retrouvé : il y avait même encore, dans les trous des gonds, du plomb qui avait servi à les assujettir.

Si chaque fragment porte écrites son origine et son époque, il en est autrement du mur lui-même, qui n'offre ni style particulier, ni appareil caractéristique. Bien que relevé à la hâte, les divers fragments qui le composent sont placés avec un certain art. Les inscriptions enclavées dans le mur déclarent qu'il ne peut remonter plus haut que le premier siècle après J.-C. La méthode et le goût qui ont présidé à la disposition des matériaux empêchent de descendre plus bas que le troisième siècle. C'est dans cet intervalle qu'il faut consulter l'histoire.

On sait que, depuis Périclès, les murs d'Athènes ont été détruits plus d'une fois : par Lysandre, d'abord, qui joignit l'insulte au triomphe en appelant à cette triste cérémonie les joueuses de flûte ; par Sylla, qui fit renverser par les soldats romains les fortifications relevées par Conon. Les historiens, il est vrai, n'indiquent point spécialement les murs de l'Acropole, mais ceux de toute la ville. Est-il croyable, toutefois, qu'un vainqueur ait démantelé la ville sans démanteler au moins l'entrée de la citadelle, et le seul côté par lequel elle fût accessible? Sylla, surtout,

dont l'armée fut tenue longtemps en échec par le tyran Aristion, et qui eut plus de peine à prendre l'Acropole qu'Athènes elle-même, Sylla pouvait-il épargner ce dangereux refuge?

Les fortifications restèrent à terre jusqu'au règne de Valérien. C'est du moins ce que nous apprennent Zozime et Zonaras. Rome était maîtresse du monde, la Grèce n'avait pas de guerre à craindre, et des murs n'eussent servi qu'à favoriser des rébellions. Ce ne fut qu'à l'approche des barbares, quand les premières invasions des Goths émurent l'Orient, que Valérien envoya aux Athéniens l'ordre de relever leurs murs. Ils le firent avec la précipitation que commandait le danger.

En même temps, ils rétablirent les tours qui flanquent la porte à droite et à gauche. Les Romains les avaient seulement rasées à neuf ou dix pieds au-dessus du sol : elles n'étaient plus en effet qu'un débris inutile, surtout quand la façade qu'elles défendaient était complétement renversée. Au lieu de les reconstruire, les Grecs préférèrent enlever la terre qui cachait leurs fondations. Ils reprirent ces fondations en sous-œuvre jusqu'au rocher, sur lequel elles reposent aujourd'hui; et chaque tour grandit ainsi du double, non parce qu'on l'élevait au-dessus du sol, mais parce que le sol s'abaissait au-dessous d'elle. De sorte que nous avons aujourd'hui l'œuvre de deux époques bien différentes : la partie inférieure a été remaniée au temps de Valérien : la partie supérieure

est restée intacte et remonte aux beaux siecles de l'art.

Avant de signaler un fait aussi remarquable, j'ai dû réfléchir mûrement et fortifier mon témoignage par l'autorité d'hommes spéciaux. Deux architectes de l'Académie de France à Rome, MM. Lebouteux et Louvet, ont eu l'obligeance de se joindre à moi pour étudier cette question. Nous avons longuement et à différentes reprises examiné chaque pierre, chaque joint, chaque scellement. Une mine pratiquée pendant le siége de 1822 a ébranlé et déchiré cette partie de l'Acropole. Mais ce qui a gâté la beauté de l'architecture nous a permis d'en pénétrer le secret. Une pierre brisée, un joint écarté, laissent découvrir dans l'intérieur des murs les scellements de fer, en forme de double T, le plomb qui les lie, le trou précis et profond où ils ont été glissés. Tel est le caractère de perfection que les Grecs ont su donner aux plus petits détails, qu'il est aussi facile de distinguer l'époque d'un scellement que celle d'un monument. Tous les scellements que la main ou le regard saisissent dans les parties que la poudre a entr'ouvertes, le cèdent à peine à ceux du Parthénon et des Propylées. Les faces intérieures des assises sont préparées avec le même soin, ravalées de manière à ne laisser en saillie qu'un léger encadrement. La pression ne pouvant, par conséquent, s'exercer que sur les bords, on obtenait des joints d'une exactitude remarquable. Enfin, les murs ont comme ceux des

temples anciens et comme les tours de Messène, leur socle en saillie, leur soubassement, dont la hauteur est le double de la hauteur des assises : sur le premier rang d'assises court une bande en creux qui le distingue du soubassement. Tous ces traits caractéristiques prouvent que les tours sont l'œuvre d'une belle époque. Lorsqu'au temps de Valérien on enleva les terrains, il fallut donc soutenir en sous-œuvre les tours que l'on exhaussait ainsi ; on jeta à la hâte des pierres et du mortier, et ce mur grossier fit descendre jusqu'au rocher le pied de chaque tour. On le revêtit de larges assises pour que l'appareil extérieur de la nouvelle construction ressemblât à l'appareil ancien. Mais la négligence du travail, l'état des matériaux, la forme des scellements trahissent la différence des temps.

On trouvera peut-être étrange cette interprétation d'un monument ancien, ce renversement, pour ainsi dire, des lois ordinaires de la construction ; la partie supérieure plus ancienne, la partie inférieure, celle qui supporte l'autre, plus moderne! Cependant il arrive fréquemment, de nos jours, qu'on reprend un édifice en sous-œuvre [1], ou qu'on en refait les fondations. C'est une opération fort élémentaire, qui

[1] A une séance de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, M. Lenormant signalait un fait analogue. Une des tours de Bourges est l'œuvre de deux époques différentes. C'est la partie supérieure qui est d'époque romaine, tandis que la partie inférieure a été refaite au moyen âge.

ne demande à l'architecte que des précautions et de la surveillance. Si l'on soutient ainsi des palais et des constructions considérables, est-il plus difficile de soutenir des tours rasées à dix pieds au-dessus du sol et dont les murs n'ont que deux pieds d'épaisseur?

Lorsqu'on eut emporté les terres et abaissé la pente pour élever les tours, il fallut naturellement placer au-dessous du niveau antique le bas du mur en marbre et le seuil de la porte; autrement il devenait impossible d'arriver jusqu'à l'entrée. La façade et la porte ainsi abaissées, la difficulté n'était que reculée; car le premier palier de l'escalier se trouvait exhaussé d'autant, et l'abord en devenait impossible, puisqu'il butait contre la nouvelle porte à cinq pieds au-dessus du seuil. Comme on ne pouvait déranger l'économie entière de l'escalier, on tailla dans le palier une brèche en face de l'entrée, on abaissa encore le sol, et on entassa dans ce petit espace sept marches roides et étroites. Elles commencent même si près de l'entrée, qu'il a fallu pratiquer dans la marche du bas deux échancrures demi-circulaires, afin que les battants pussent se développer librement.

Si l'on se place sur le seuil de la porte de l'Acropole, et si l'on regarde les Propylées, on est frappé d'un certain défaut de perspective. La pente monte trop vite, et son prolongement coupe les cinq portes du monument, qui devraient, au contraire, apparaître dans toute leur majesté. Il en est tout autre-

ment, si l'on se place sur le palier, c'est-à-dire à la hauteur du seuil primitif, marqué par la bande de marbre noir d'Éleusis. Alors les Propylées apparaissent dans leur juste proportion et avec l'effet que l'architecte avait calculé et que les réparations d'un siècle déjà barbare ont détruit. De même, et c'est une conséquence naturelle, si, du haut des Propylées, on se tourne vers la porte d'entrée, on remarque combien elle s'enfonce au-dessous des marches et perd de son importance; son seuil devrait être remonté cinq pieds plus haut, au niveau du palier.

Ainsi se résout un problème qui doit dominer toute l'étude de cette partie de l'Acropole. Car, s'il est intéressant de retrouver des fortifications enfouies depuis quatre cents ans, et relevées il y a quinze siècles, c'est le plan primitif, la pensée de Mnésiclès qu'il faut chercher avant tout. Ce plan a été respecté, bien qu'on ait, par précipitation, changé les niveaux et altéré, en les changeant, l'effet général et l'harmonie. Les tours sont des beaux temps de l'art grec, et, lors même que Lysandre eût complétement rasé l'œuvre de Périclès, Conon le suit de trop près pour n'avoir pas reproduit le plan présent à tous les souvenirs et écrit sur les ruines mêmes. La position des tours donne nécessairement celle de la façade sur les flancs de laquelle elles se détachent. Ce sont les détails et la décoration des murs que nous ignorons; il n'est pas im-

possible toutefois d'en présenter une restauration hypothétique.

Dès le jour où la façade en marbre a reparu, je me suis demandé pourquoi le temps déjà barbare qui l'a rebâtie s'est plu à l'orner d'architraves, de frises et de corniches; pourquoi, sous le règne de Valérien et à l'approche des Goths, on a été chercher, jusqu'à la rue des Trépieds, d'énormes blocs de marbre numérotés soigneusement et replacés avec un certain goût; pourquoi tant de travail, lorsque le danger commandait la précipitation; pourquoi une intention d'art si marquée, lorsqu'il s'agissait d'un simple mur et d'un ouvrage de défense. Il m'a semblé que le souvenir des anciennes fortifications détruites par Sylla ne s'était point complétement perdu, que les fragments épars sur le sol racontaient encore les splendeurs du passé, que les architectes de la décadence avaient pu retrouver la conception de leurs devanciers et s'étaient efforcés de la reproduire. Quelle conception, en effet, plus belle et plus naturelle que de mettre la façade de l'Acropole en harmonie avec cette admirable façade des Propylées qui s'élevait au-dessus d'elle? Ce n'est plus une porte flanquée de deux tours, une courtine flanquée de deux bastions; c'est l'entrée de l'Acropole sainte, du grand sanctuaire de la religion athénienne, décorée, elle aussi, de frises, de corniches, de moulures élégantes, comme le sont les Propylées. L'ordre dorique lui prête sa richesse

sévère et sa puissante majesté, qui ne messied point à des ouvrages militaires. Je serais tenté d'aller plus loin encore, et de supposer que les tours elles-mêmes étaient couronnées, vers leur sommet, par une frise dorique, et répondaient ainsi aux deux ailes des Propylées, sortes de tours dont les murs lisses sont décorés de la même manière, c'est-à-dire de triglyphes et de métopes. J'ai trouvé un de ces triglyphes entièrement couvert de bleu; la couleur était magnifique au moment où elle sortait de terre; peu à peu elle a pâli; peut-être a-t-elle disparu aujourd'hui, si l'on n'a point songé à la protéger contre l'action de l'air.

Lorsque les fouilles qui ont fait reparaître au jour cette partie de l'Acropole ont été terminées, j'ai fait sceller auprès de la porte une plaque de marbre, portant en grec et en français l'inscription suivante :

LA FRANCE

A DÉCOUVERT LA PORTE DE L'ACROPOLE,

LES MURS, LES TOURS, ET L'ESCALIER.

MDCCCLIII. BEULÉ.

CHAPITRE V.

L'ESCALIER DES PROPYLÉES.

Lorsqu'on a franchi la porte de l'Acropole, on a devant soi un petit escalier de sept marches, roide, irrégulier, composé de marbres différents. Il faut ne tenir aucun compte de cet ouvrage d'expédient, dont j'ai expliqué l'origine dans le précédent chapitre. Au palier seulement commence l'escalier des Propylées; de là, on peut saisir les vraies proportions du monument et embrasser du regard l'avenue grandiose qui y conduit.

L'ouverture de l'escalier est de soixante-dix pieds, égale, par conséquent, à la façade des Propylées. Il était encadré, à droite et à gauche, par des murs de rampe revêtus de marbre blanc. Son développement en longueur est de plus de cent pieds. Tout cet espace, qui ne contient pas moins de sept mille pieds carrés, a été couvert de marbre pentélique.

L'escalier est divisé en deux moitiés, ou plutôt en deux systèmes bien distincts, par un vaste palier qui commence au pied du temple de la Victoire. Au-dessous du palier, les marches sont continues et remplissent tout l'intervalle entre les deux rampes. Au-dessus, elles s'interrompent en face du grand entre-colonnement des Propylées, et font place à un chemin creux qui est égal en largeur au passage central du vestibule. Ce chemin est formé par des dalles de marbre profondément striées. Elles suivent la pente générale en s'élevant les unes au-dessus des autres par un léger ressaut. En tout, il y avait soixante-quatre marches.

Un problème important, parce qu'il se rattache à la construction même des Propylées, c'est de savoir si, dans le plan primitif, il y avait un escalier, car celui que je décris date du temps des empereurs romains. En d'autres termes, l'escalier des Propylées est-il l'invention d'un architecte de la décadence ou l'idée de Mnésiclès?

Du moment que l'entrée véritable de l'Acropole est découverte, qu'elle est exactement à la place antique, qu'on y reconnaît le plan du beau siècle, l'escalier devient nécessaire. Comment, en effet, franchir cette pente qui conduit du pied de la citadelle à son sommet? Le rocher existe-t-il partout? Sa surface est-elle aplanie, régulière, striée comme sur le plateau de l'Acropole? Il n'en est rien. Les Propylées ne sont précédés que par des terrains, par des

rochers bruts et par des inégalités choquantes.

Il est difficile de ne pas être frappé de la disposition grandiose des Propylées, de ces ailes qui s'avancent parallèlement, de ce vaste et régulier espace qu'elles encadrent, de cette belle façade ouverte, de ces cinq portes qui appellent la foule : il y a là une intention et comme une exigence d'architecture qui veut un large et magnifique escalier. C'est le complément nécessaire du monument, c'est ce qui l'annonce, le soutient, le grandit; et je ne crains pas d'affirmer que nous ne pouvons plus connaître véritablement l'effet que doivent produire les Propylées, depuis que l'escalier est en grande partie détruit, depuis que du bas de la rampe l'œil ne monte plus de marche en marche jusqu'au sommet, et n'aperçoit plus les Propylées exhaussés sur un soubassement de soixante-quatre degrés.

Lorsque les ailes du monument s'arrêtent, les murs commencent à droite et à gauche à encadrer l'escalier, et leur alignement prolonge les soubassements des Propylées; ils s'ouvrent peu à peu d'un mouvement à peine sensible, pour donner plus de largeur et d'effet au bas de l'escalier.

Au-dessous du portique septentrional des Propylées, les Athéniens élevèrent un immense piédestal qui porte encore aujourd'hui le nom d'Agrippa [1]. Ce piédestal n'a pas seulement fait renverser une partie

[1] Planche II, lettre E.

de la rampe gauche, il en interrompt grossièrement l'alignement et s'avance sur l'escalier. Nous savons que la statue d'Agrippa fut élevée pendant son troisième consulat, sous le règne d'Auguste. Par conséquent, si le plan de l'escalier eût été tracé pour la première fois du temps des Romains, on eût tenu compte évidemment du piédestal, et on eût amené l'encadrement de l'escalier dans son prolongement.

Les traces de l'escalier sont écrites, du reste, bien clairement sur les substructions qui supportent les deux ailes des Propylées. Ces substructions sont en pierre et en marbre : en pierre tout ce qui était caché par l'escalier, en marbre, tout ce qui paraissait. La ligne de séparation de matériaux si différents forme elle-même des degrés qui accompagnent le mouvement de l'escalier.

Une dernière preuve d'une nature plus délicate que les autres, est cependant plus concluante encore à mes yeux : car elle se rattache aux principes les plus savants de l'art grec. L'on sait, et j'aurai l'occasion de le montrer par la suite, que les édifices doriques du siècle de Périclès ont toutes leurs lignes légèrement courbes et que les surfaces qui sont parallèles à l'horizon ne sont pas planes, mais convexes. Ainsi les stylobates (c'est-à-dire le sol sur lequel posent les colonnes) sont convexes, les entablements sont convexes, et Vitruve recommande même de garder une certaine proportion entre les courbes de la base et celles du sommet du monu-

ment. Un temple dorique peut ne pas avoir des courbes horizontales, et certains temples en effet n'en ont pas. Mais ce serait quelque chose d'inouï qu'un entablement courbe et un soubassement plan. C'est pourtant le cas des Propylées. L'entablement de leurs différents portiques présente la même convexité que l'entablement du Panthéon; cependant les soubassements, les stylobates, sont plans.

Cette anomalie a été signalée déjà par un architecte[1] qui ne s'est nullement occupé de l'escalier des Propylées, mais qui a publié de remarquables études sur les courbes des monuments athéniens. Elle me paraît maintenant s'expliquer naturellement. On a fait plan le soubassement des Propylées, pour qu'il fût en harmonie avec l'escalier qui ne pouvait être convexe. Les degrés du stylobate et ceux de l'escalier arrivant à se rencontrer, leurs lignes ne pouvaient se contrarier d'une façon aussi choquante; tandis qu'entre la ligne des stylobates et celle des architraves il y a trop de distance, il y a trop de perspective et de lumière à travers la colonnade, pour que cette discordance soit sensible.

On se demandera peut-être pourquoi l'escalier primitif a disparu; pourquoi, six ou sept siècles

[1] M. Penrose, *Principles of athenian architecture;* London, 1851. The Parthenon and Propylæa... In the latter however the curve *only occurs* in entablature, the line of *steps* being streight and level (p. 26). The stylobate of the Propylæa both center and wings is *level*, but the horizontal lines of entablature were curved in the central (pag. 62).

plus tard, il a fallu en refaire un nouveau. Il suffirait, je crois, d'adresser cette question aux architectes auxquels leurs connaissances pratiques donnent plus d'autorité sur ce point. Ils savent dans quel état peut se trouver, après sept cents ans, un escalier de marbre blanc, matière qui s'use plus vite que toute autre par le frottement, surtout lorsque cet escalier conduit au lieu le plus fréquenté du monde. Si l'action du temps ne suffisait à expliquer la nécessité d'une restauration, ne faut-il pas tenir compte des accidents, des guerres, des assauts, des ruines? Sans aller plus loin, quand Sylla fit renverser les murailles et les tours qui entouraient de toutes parts l'escalier ancien, les marbres ne durent-ils pas être brisés par la chute des énormes pierres que les soldats romains précipitaient?

Il me reste à expliquer, comme je l'ai annoncé plus haut, pourquoi l'escalier est divisé en deux parties inégales, ou plutôt en deux systèmes différents, pourquoi, au-dessous du palier central, les degrés sont continus, pourquoi, au-dessus, ils sont interrompus par un chemin creux.

La position de ce grand palier, qui présentait onze cents pieds carrés, n'a point été choisie au hasard, mais déterminée par les exigences mêmes des lieux. Du côté du nord, il communique avec un petit escalier taillé dans le rocher, l'escalier de Pan [1],

[1] Planche II, lettre H.

dont il sera question à la fin de ce chapitre. Du côté du sud, il correspond à une seconde entrée latérale[1] qui devait exister au-dessous du temple de la Victoire. En effet, par là seulement pouvaient monter les victimes et les bêtes de somme : à l'occident la pente était trop roide, au nord il n'y avait qu'un rocher à pic. Les animaux arrivaient par cette porte au palier central, puis suivaient le chemin creux que l'on avait ménagé au milieu de l'escalier supérieur; leurs pieds ne pouvaient glisser sur les dalles de marbre profondément striées. Au contraire, il était inutile de faire descendre le chemin creux jusqu'au bas de l'escalier, jusqu'à la grande porte occidentale, puisque cette partie n'était accessible qu'aux piétons. De sorte qu'un plan si simple se prêtait à la fois aux commodités usuelles et aux intérêts de l'art.

C'est aujourd'hui une idée généralement acceptée que les chars et la cavalerie montaient à l'Acropole, passaient sous les Propylées, et venaient faire leurs évolutions autour du Parthénon. L'imagination trouve dans ce spectacle quelque chose de magnifique et de séduisant, et ne laisse que peu de loisir à l'esprit d'examen. Aucun texte ancien, cependant, ne parle d'un fait aussi remarquable, quoique les moindres détails de la procession panathénaïque soient minutieusement décrits.

[1] Planche II, lettre J.

Lorsque la frise du Parthénon fut connue pour la première fois en Europe, et expliquée par les savants, ils y virent une copie exacte et matérielle de la procession des Panathénées, ne laissant à l'artiste que le mérite de l'exécution. L'occasion se présentera plus tard de protester contre ce système. La conséquence directe, c'est que tout ce qui est figuré sur le temple a dû exister en réalité autour du temple, de même qu'une ombre projetée sur un mur suppose nécessairement le voisinage du corps qu'elle dessine. Il y a des chevaux et des chars sur la frise de Phidias, donc les chars et les chevaux montaient à l'Acropole et tournaient autour du Parthénon. Cette opinion devint en effet populaire, et, en cherchant plus tard à la justifier, quelques voyageurs crurent voir des traces de roues sur le plateau de l'Acropole. Pour moi, j'ai bien remarqué un large conduit pour les eaux et, de tous côtés, des trous carrés qui servaient à sceller les piédestaux et les stèles. Mais assurément il n'y a pas la moindre trace de roue. Ne serait-il pas extraordinaire que quelques chars qui passaient une fois en quatre ans sur le rocher eussent creusé de profonds sillons? Les stries qui coupent la surface du rocher au-dessus des Propylées, prouvent simplement qu'on avait voulu la rendre moins glissante pour les piétons et pour les animaux : du reste, ces stries couvrent tout l'espace qui s'ouvre devant la façade intérieure des Propylées. D'ailleurs, telle est

la roideur de la pente, qu'avec toutes les facilités possibles, des voitures ne pourraient la gravir et encore moins la descendre. L'angle d'inclinaison est d'au moins vingt degrés.

Les auteurs nous apprennent que la galère Panathénaïque, qui glissait sur la terre par un mécanisme invisible, se promenait précisément au-dessous du temple de Minerve Poliade, à l'orient et au nord de l'Acropole. On l'arrêtait au moment où la procession commençait à monter vers la citadelle (au pied de l'Aréopage), et l'on détachait le péplus pour le porter à la déesse. Alors, je me figure la pompe sacrée se divisant en trois troupes et suivant trois chemins différents. Les prêtres, les magistrats, les vieillards, les jeunes vierges, se dirigent vers la grande entrée. Ils dépassent les tours de la façade, qui sont comme le vestibule de l'Acropole et montent lentement le magnifique escalier de marbre. Pendant ce temps, les sacrificateurs et les bœufs qu'ils conduisent, les métœques chargés de leurs fardeaux arrivent à la porte latérale du sud et se présentent au-dessous du temple de la Victoire. Enfin, la jeunesse athénienne, qui a quitté ses chars et ses chevaux près de l'Aréopage avec le vaisseau sacré, gravit l'escalier de Pan, qui touche presque à l'Aréopage, et débouche par la porte latérale du nord, au-dessous de la Pinacothèque. Les trois troupes se rencontrent sur le vaste palier qui forme le centre de l'escalier; elles se réunissent et reprennent l'ordre accoutumé pour franchir les

derniers degrés et pénétrer dans la ville sainte.

A la grande entrée de l'Acropole se rattachait un petit escalier qui regardait le nord, voisin de la grotte de Pan et d'Apollon.

Les Athéniens, reconnaissants du secours que le dieu Pan leur avait promis avant Marathon, lui avaient consacré la petite caverne qui se trouve à l'angle nord-ouest de l'Acropole. C'est dans cette caverne, fort ouverte du reste, qu'Apollon avait surpris Créuse et qu'Ion avait été exposé. C'est là que Pan se plaisait à faire retentir des sons de sa flûte les *Longs Rochers*, et à exciter aux danses légères les trois filles d'Agraule. Au-dessous se trouvait la fontaine Clepsydre, dont les eaux se dérobaient quand les vents étésiens cessaient de souffler. Là commençait un escalier taillé dans le rocher, qui conduisait jusqu'au palier central du grand escalier de marbre, et par lequel Pausanias descendit après avoir visité l'Acropole ; sa description l'indique assez clairement : « En descendant, » dit-il, « non pas dans la ville « basse, mais un peu au-dessous des Propylées, vous « voyez une fontaine et, tout auprès, une grotte con- « sacrée à Apollon et à Pan. » Il se trouve ensuite tout porté à l'Aréopage, qui est, en effet, voisin. Sans cet escalier, on comprendrait difficilement un passage assez délicat d'Aristophane, dans la scène toute conjugale de Cinésias et de Myrrhine, encore moins le jeu de Myrrhine, qui rentre à chaque instant

dans l'Acropole pour prendre une natte, un oreiller, des parfums.

Par cet escalier, on montait à la citadelle en venant du Céramique. C'est ainsi que Cimon, à la vue du peuple entier, allait, d'un visage riant, consacrer un mors de cheval à Minerve. Après avoir adressé ses prières à la déesse, il détachait un des boucliers suspendus autour du temple et descendait par l'Ennéapyle vers la mer et le port de Phalère. Cet acte, plus éloquent que tous les discours, encourageait le peuple consterné à suivre le conseil de Thémistocle et à s'embarquer pour Salamine.

On voyait encore à ciel ouvert, il y a trente ans, un certain nombre de marches taillées dans le rocher. Dodwell[1] les remarqua en 1819, et lorsque les Grecs assiégeaient les Turcs, quelques-uns montèrent par là dans l'espérance de trouver le passage mal fermé. En 1822, les Grecs furent assiégés à leur tour. Pour prévenir la disette d'eau, Odyssée fit enfermer dans un bastion la fontaine Clepsydre et l'église des Saints-Apôtres, où elle se trouvait. Alors, l'escalier de Pan, couvert d'une voûte grossière et enterré sous les décombres et les constructions, devint souterrain. On refit à la hâte les degrés qui manquaient. Néanmoins, on voit encore le rocher qui forme un passage large

[1] Towards the north-west angle of the Acropolis and nearly under the Propylæa, I discovered eight steps hewn in the rock and leading up to the wall. (*Tour through Greece*, I, p. 303.)

d'un mètre environ et soutient la maçonnerie moderne. En haut seulement, la voûte est naturelle. Un peu plus bas, en approchant la lumière et en écartant la poussière qui les recouvre, on distingue les huit marches taillées dans le rocher que Dodwell avait comptées. Au-dessous, il y en a d'autres encore.

Enfin l'on arrive à la petite église des Saints-Apôtres, revêtue de peintures que je n'oserais certainement pas appeler *byzantines*. Ce sont de ces œuvres qui ne peuvent être classées. Ce qu'elles offrent de plus remarquable, ce sont les traces des balles que les Turcs, suivant leur habitude, tiraient au visage des personnages sacrés.

L'eau de la fontaine Clepsydre a un goût légèrement saumâtre, comme dans l'antiquité. Les Athéniens croyaient que l'on n'en pouvait trouver le fond et qu'elle communiquait avec la mer. Ils racontaient qu'un jour une fiole y tomba et reparut dans la baie de Phalère.

CHAPITRE VI.

DESCRIPTION DES PROPYLÉES.

Lorsqu'on voulut donner à l'Acropole une entrée digne des monuments qu'elle contenait, Mnésiclès imagina un plan simple à la fois et plein de grandeur.

Sur la hauteur, un mur percé de cinq portes, voilà le fond et le motif principal. Un vestibule et un portique de la même largeur le précèdent. Deux murs parallèles le coupent à angle droit et forment les côtés du vestibule. A droite et à gauche, sur des terrasses qui les soutiennent au même niveau, deux ailes s'avancent pour encadrer de leurs portiques parallèles la façade principale. Au delà des portes, un quatrième portique regarde l'intérieur de l'Acropole ; semblable au premier, moins profond et sans vestibule[1].

Si l'étymologie a quelque valeur, les Propylées sont un monument où l'art a donné moins d'importance

[1] Voyez la planche II, où se trouve le plan des Propylées.

aux portes elles-mêmes qu'à tout ce qui les précède. Mais il ne paraît pas pour cela que les portes aient cessé d'être le centre et comme l'unité de l'œuvre entière.

Dès le bas de l'escalier, on voit, à travers les cinq entre-colonnements de la façade, les cinq portes auxquelles ils correspondent. Elles décroissent à droite et à gauche dans une proportion symétrique; on les aperçoit de tous les points de cette pente qui leur forme un abord grandiose de près de soixante-dix pieds de largeur. La porte du milieu est de beaucoup la plus grande, et, pour n'en masquer aucune partie, comme cela arrive[1] dans les temples, l'ordre dorique dérogea à ses règles, et les deux colonnes du milieu prirent un écartement inaccoutumé. Entre-t-on sous le portique par le chemin ainsi ouvert, on le trouve bordé de chaque côté par trois colonnes ioniques qui divisent le vestibule en deux moitiés et forment à la porte principale comme une élégante avenue. Une fois dans l'enceinte de l'Acropole, si l'on se retourne, on voit encore les cinq portes à travers la colonnade du propylée intérieur disposé comme le premier. Ainsi tout concourt à ramener sans cesse les yeux et l'attention vers le motif principal, que la décoration semble d'autant mieux faire ressortir qu'elle prend elle-même plus d'étendue.

[1] On sait que la porte des temples doriques a, en général, à sa base un entre-colonnement, plus deux demi-diamètres de colonnes : les côtés sont, par conséquent, masqués par les deux colonnes du milieu.

L'édifice est construit tout entier en marbre pentélique, jusqu'aux dalles qui recouvrent le rocher, jusqu'aux degrés disposés sur la pente. Ces matériaux, si précieux au jugement des modernes, n'avaient même pas de nom chez les Athéniens. C'était une pierre comme les autres, la *pierre blanche* du Pentélique, qui formait une immense montagne où l'on n'avait qu'à tailler. Seulement, les anciens admiraient dans les Propylées la grandeur et la décoration des blocs qui couvraient le portique. On voit encore, en effet, des architraves qui ont vingt pieds de long. Le linteau de la grande porte a vingt-deux pieds : le linteau tant vanté de la porte du Trésor d'Atrée à Mycènes n'a que deux pieds de plus.

Mais ce qui est plus admirable que l'effort qui soulève de telles masses, et que l'art qui les fait porter légèrement par six colonnes ioniques, c'est le génie qui a donné à chaque partie de l'édifice sa parfaite proportion et à l'ensemble une idéale harmonie. Tout était innovation dans les Propylées, grande témérité chez un peuple attaché comme l'étaient les Grecs aux traditions de l'art. Les colonnes du grand portique ont un écartement inouï et dérangent l'économie habituelle de la frise; dans l'intérieur du vestibule, l'ordre ionique place sa charmante volute à côté du profil sévère du chapiteau dorique; il aligne son fût élancé avec les vives arêtes d'un ordre plus puissant, ses bases, signe de faiblesse, avec l'assiette immuable de colonnes qui

reposent à nu sur le pavé. Les petites colonnes doriques des deux ailes s'exposent à un périlleux parallèle auprès du grand ordre de la façade. Toutes ces difficultés devinrent une source de beautés nouvelles. Je n'en veux d'autres juges que les Grecs eux-mêmes et leur unanime admiration. Un esprit bien autrement disposé à comprendre les arts que Pausanias a célébré les chefs-d'œuvre du grand siècle, particulièrement l'Odéon de Périclès, le Parthénon et les Propylées, « ces édifices, » dit Plutarque, « d'une magni-
« fique grandeur, d'une beauté et d'une grâce ini-
« mitables... Dès le premier jour, leur perfection les
« faisait paraître antiques. Aujourd'hui, au contraire,
« on les croirait à leur fraîcheur, neufs et achevés
« d'hier, tant y brille une fleur de jeunesse que le
« temps ne peut flétrir. Il semble qu'un souffle im-
« mortel anime ces ouvrages, et qu'ils aient reçu une
« âme qui ne sait point vieillir. » — « C'est là, »
« dit-il ailleurs, « ce qui causa le plus de plaisir à
« Athènes, ce qui fit son principal ornement et l'ad-
« miration de tout l'univers; c'est la seule chose qui
« atteste que la puissance tant vantée et l'antique
« prospérité de la Grèce ne sont point un men-
« songe. »

Non-seulement les Propylées sont toujours cités par les auteurs parmi les plus beaux monuments d'Athènes, mais il est à remarquer qu'ils sont nommés même avant le Parthénon : « Trois mille sept
« cents talents, » dit Thucydide, « furent dépensés

« pour les Propylées de l'Acropole, les autres édi-
« fices et le siége de Potidée. »

C'étaient les Propylées que Démosthènes montrait les premiers de la main, lorsqu'il célébrait la beauté des édifices élevés par la vieille Athènes. Et pourtant, le Parthénon se présentait plus majestueux encore à ceux qui le regardaient du Pnyx et le voyaient s'élever sur la droite, au sommet du plateau. « Les Propylées, » dit Philostrate dans sa Vie d'Apollonius de Tyane, « les Propylées et le Parthénon suffisaient « à la gloire de Périclès. »

Peut-être dira-t-on que les Propylées s'offraient les premiers à la pensée parce qu'ils s'offraient les premiers aux yeux. Mais quelque chose de plus éloquent encore que les éloges des Athéniens, c'est l'envie de leurs rivaux. Que souhaitait pour l'ornement de sa patrie Épaminondas, enivré de ses rapides triomphes? Était-ce le Parthénon avec les chefs-d'œuvre de Phidias? Était-ce l'Odéon de Périclès, dont la toiture rappelait la tente du roi de Perse? Non : c'étaient les Propylées. « Il faut, » disait-il nettement devant les Thébains assemblés, « il faut « transporter ici les Propylées de l'Acropole d'Athè-
« nes et en orner les abords de la Cadmée. »

Les Propylées, en effet, devaient émouvoir singulièrement les Grecs par leur nouveauté, par leur *originalité*, pour expliquer par un mot moderne un succès que les modernes semblent s'être réservé. Le Parthénon était au moins aussi beau, aussi parfait

que les Propylées. Mais, construit selon les règles ordinaires, il ne différait des grands temples doriques de toute la Grèce que par le choix des matériaux, le fini des détails, par certaines proportions idéales, par ces nuances enfin que goûtaient vivement les artistes, mais qui ne pouvaient faire autant d'impression sur le public. Les Grecs, si attachés qu'ils fussent aux traditions en matière d'art, étaient nécessairement, comme tous les hommes, sensibles à la nouveauté. Quand cette nouveauté était, comme les Propylées, de nature à satisfaire toutes les exigences de la raison, toutes les délicatesses de l'amour du beau, leur âme passionnée devait s'ouvrir facilement à l'enthousiasme. La belle disposition de l'édifice, pleine de mouvement et semblable à celle d'un théâtre, une simplicité qui n'avait même pas demandé les ornements de la sculpture et laissait tout l'effet aux lignes et aux proportions, le mélange et l'harmonie si heureusement trouvés des différents ordres, les difficultés non-seulement vaincues mais tournées en éclatants mérites, tout commandait l'admiration, et, comme les sentiments inconnus qu'éveille l'originalité s'y mêlaient, l'admiration en recevait une plus vive ardeur.

Du reste, si nous sommes frappés encore aujourd'hui par la beauté grandiose des Propylées, qu'eût-ce été il y a deux siècles, lorsque le monument existait dans son entier? Car on en est à se demander lequel a le plus souffert, dans ce funeste dix-sep-

tième siècle, du Parthénon ou des Propylées. L'escalier de marbre a disparu en partie, et, au lieu de cette rampe magnifique, on ne voit plus que des marches rares et disséminées. Des six grandes colonnes doriques qui formaient la façade des Propylées, deux seulement, celles des angles, ont encore leurs chapiteaux, et sont unies par l'architrave avec les pilastres qui terminent les deux murs du vestibule. Ces chapiteaux ne le cèdent en rien, pour la beauté, à ceux du Parthénon. Ils ont la même courbe, la même fermeté, la même élégance. On reconnaît cette école d'architectes athéniens qui avait porté l'art dorique à sa plus exacte perfection, et ne pouvait plus chercher le progrès. Les formules étaient arrêtées, mais les combinaisons variaient; c'est par là que se révélait le génie de l'artiste.

Les frontons n'existent plus; mais on en voit à terre les morceaux. J'ai trouvé, dans mes fouilles, un angle du fronton occidental que Spon et Wheler virent encore. C'est même ce qui faisait affirmer au premier que « l'arsenal de Lycurge, » comme on disait dans ce temps-là, était un temple. « Vis-à-vis, « à la main gauche du chemin, on voit un bel édi- « fice de marbre blanc que quelques-uns prennent « pour l'arsenal de Lycurgue. Pour moi, je tiens que « c'est un temple, parce qu'il a une façade et un « fronton comme les autres. »

Aucun texte ancien, aucune découverte moderne ne laissent penser que les frontons fussent décorés

de sculptures. Spon et Wheler en auraient parlé, comme ils ont parlé des frontons du Parthénon et de la Victoire sans ailes. Qu'ils fussent peints, selon l'usage quelquefois constaté de l'antiquité, le champ est libre aux suppositions.

Du grand vestibule, les deux murs parallèles restent seuls complétement debout, jusqu'à la corniche. Quant aux six colonnes ioniques, on n'en voit plus que les bases et quelques tambours mutilés. Les fragments des chapiteaux gisent à terre, deux, par bonheur, assez considérables pour permettre de juger du caractère de cet ordre. On sait qu'il se dérobait à une dangereuse comparaison avec le dorique, grâce aux nécessités de la construction. Les chapiteaux supportant le soffite se trouvaient de niveau, non pas avec les chapiteaux de la façade, mais avec leur entablement, qui servait en quelque sorte d'interruption entre deux styles si différents. Malgré cela, on voit que l'ordre ionique a pris toute la simplicité, je dirai même toute la sévérité qu'il comporte. Un rang d'oves, la volute enroulée trois fois, la petite palmette à la naissance de la volute, voilà tout le chapiteau.

Quand on le compare au chapiteau ionique de l'Érechthéion, par exemple, avec les tresses, le rang de perles, les spirales compliquées, le gorgerin chargé d'ornements, on apprécie mieux encore sa belle nudité, sa courbe puissante et sa grâce virile. Au-dessous du rang d'oves, on voit des trous

qui supportaient des ornements de métal doré[1].

Les cinq portes du fond restent encore, exhaussées sur cinq degrés, le dernier en marbre noir d'Éleusis. La porte du milieu est d'un tiers plus grande et plus haute que les portes qui sont à sa droite et à sa gauche. Les deux portes des extrémités vont elles-mêmes décroissant dans une proportion encore plus forte. Les restes de chambranles qu'on voit en place, sont d'une époque bien postérieure à la construction des Propylées. Ce sont d'épaisses plaques de marbre d'un travail peu habile et qui ne s'adaptent même pas, par leurs saillies grossières, aux rainures fines et exactes qui avaient été taillées pour recevoir des vantaux en bronze. Les trous de scellement existent encore sur le seuil et dans le haut de la porte. On remarquera aussi des restes de crampons brisés qui n'ont point de correspondants dans les chambranles actuels. Les portes avaient été remplacées comme le grand escalier. Si l'un fut brisé, les autres furent vraisemblablement volées et détruites. Sur les plaques de marbre on ne trouve aucune trace de fermeture : que signifient alors les clôtures dont parle Aristophane dans la comédie de Lysistrata et dans celle des Chevaliers ?

Le portique qui regarde l'intérieur de l'Acropole est composé de six colonnes doriques comme celui

[1] Ce seraient les dorures dont parle une description anonyme du quinzième siècle : Magnum palatium, candido marmore factum, inauratum. (*Voy.* ci-dessus, chap. III, page 32.)

de la façade principale. Cinq ont conservé leurs chapiteaux, deux sont encore unies par un morceau d'architrave. Le portique oriental étant sur un sol plus élevé, le fronton et le système de toiture qui le couvrait étaient eux-mêmes plus hauts que le fronton de l'autre portique, et que la toiture du vestibule. Ils étaient indépendants l'un de l'autre, et c'était naturellement le mur percé de cinq portes qui servait de ligne de démarcation. Il est impossible de juger de l'effet que devait produire cette différence de niveau entre les frontons, aujourd'hui que tout est renversé et qu'on n'en a d'autre indice que le brusque changement des corniches et des profils. C'était là encore une des hardiesses si fréquentes dans les Propylées, que la nature des lieux justifiait et que le talent de l'artiste avait su faire admirer.

L'aile gauche[1], seule conservée, est d'une charmante couleur. Le corps des Propylées, enseveli pendant des siècles dans des constructions modernes, a maintenu la blancheur de ses marbres. Le petit portique de gauche, au contraire, a reçu continuellement cette couche d'or bruni que le temps et le soleil déposent sur les monuments de la Grèce. L'œil ne sait ce qui le charme plus vivement des couleurs ou des proportions. Les trois colonnes doriques qui soutiennent le portique sont d'un tiers plus

[1] L'aile qu'on voit *à sa gauche* en montant aux Propylées. Cette désignation employée par Pausanias est, en effet, la plus logique. Il n'en est pas d'un monument comme du cours d'un fleuve.

petites que les colonnes de la façade. Elles ont cependant assez de grandeur pour ne rien perdre de leur effet : elles sont aussi hautes que les colonnes du temple de Thésée. En même temps, elles appuient et font ressortir le grand ordre qui, de son côté, leur prête par son opposition une grâce et une douceur qui surprennent dans le style dorique.

Du portique on passe dans une salle rectangulaire qu'on appelle ordinairement la *Pinacothèque*. La porte est flanquée de deux fenêtres doriques avec pilastres. Cette salle est détruite à partir de la corniche; mais elle était couverte par un toit à trois égouts. Il existe encore plusieurs morceaux qui ont appartenu à la bordure du toit, entre autres, un morceau angulaire avec attache d'antéfixe. Des trous informes et la fenêtre byzantine pratiqués dans le mur datent des ducs d'Athènes, qui avaient construit leur palais sur les Propylées et détruit le sommet de l'aile gauche pour l'élever d'un étage. C'est pour cela qu'on la voit uniformément rasée au-dessus de la frise de la même manière que le Tabularium romain. Les triglyphes se continuent sur les trois côtés de l'édifice, bien qu'à l'occident et au nord il n'y eût que le mur, mur criblé de boulets et de balles, et dont, pourtant, les assises sont à peine déplacées.

L'aile opposée n'était qu'un simple portique, semblable à celui de gauche, et aucune salle n'y était annexée. Cette aile a aussi servi de base à une tour bâtie pendant le moyen âge. Deux des colonnes sont

enclavées dans le mur, et on les voit en entrant dans la tour. La troisième a été détruite, mais sa trace est empreinte sur le marbre. Ce portique n'était point fermé complétement par derrière; une porte indiquée aujourd'hui par l'ante qui fait saillie au pied de la tour, conduisait dans un petit espace compris entre les Propylées, le mur d'enceinte de l'Acropole et le mur pélasgique.

Enfin, les murs qui unissent toutes les parties de l'édifice et regardent l'intérieur de l'Acropole n'ont évidemment point reçu le dernier fini. Les joints des pierres ne sont pas amenés à leur point, et les angles obtus, ainsi que la surface provisoire qui prévenait tous les accidents de la construction, n'ont point été abattus. On remarque souvent au milieu des pierres une partie saillante qui peut-être servait à les élever à leur place, peut-être aussi à mesurer le travail de l'ouvrier, comme les *témoins* de l'arpentage, et qui devaient plus tard disparaître. On remarque, surtout derrière l'aile droite, des preuves évidentes d'une interruption dans les travaux. Les petites constructions qui existaient précédemment sont restées dans l'état de mutilation que leur avait fait subir l'établissement des constructions neuves. La cour en forme de trapèze qui s'avance vers le temple de la Victoire n'a pas été débarrassée des restes du petit édifice en marbre blanc qui a été coupé par le mur méridional compris dans la tour vénitienne.

Ces détails disparaissaient dans l'ensemble du mo-

nument et n'empêchaient point les anciens d'affirmer qu'il avait été complétement terminé. Ils ne nuisaient en rien à cette fleur de jeunesse qu'admirait Plutarque, ni à ces beautés plus durables que nous admirons encore. La science déployée par l'architecte dans la construction des Propylées est au moins égale à la science d'Ictinus et de Callicrate. Comme eux, il a su éviter la sécheresse et la froideur des lignes droites, avec un art qui est encore un problème pour les modernes. Les plans verticaux ont été inclinés, les plans horizontaux ont été courbés, et c'est ainsi que l'édifice a pris, comme la nature elle-même, qui ignore les abstractions géométriques, quelque chose de réel, de vivant, d'harmonieux. Quelques considérations sur la théorie des courbes trouveront mieux leur place au chapitre du Parthénon. Un temple se prête plus facilement à des rapprochements et à des comparaisons qu'un monument aussi original et aussi isolé dans l'art antique que le sont les Propylées. Du reste, les principes sont les mêmes dans l'un et l'autre édifice. Il n'y a de différence que dans leur application et dans le sentiment des courbes. Ce sont ces variétés qu'il importe de signaler.

L'inclinaison des plans verticaux est généralement un peu plus forte qu'au Parthénon. Les colonnes des petits portiques, les murs s'inclinent plus sensiblement vers l'intérieur. Les antes, au contraire, se penchent en avant d'un angle deux fois plus petit.

Les colonnes du grand ordre présentent aussi quelque différence dans leur galbe et dans le point culminant choisi pour leur courbe. Mais les courbes horizontales n'ont pas été seulement modifiées : celle du soubassement a été complétement supprimée, tandis que la courbe des entablements et des frontons restait comme au Parthénon. Si le soubassement des Propylées eût été convexe, il n'eût pu se raccorder avec les degrés du grand escalier, qui sont plans. Cette raison est non-seulement très-juste, mais elle prouve, de plus, comme nous l'avons vu plus haut, que l'escalier était dans la disposition primitive de l'édifice.

Je renvoie de même au chapitre du Parthénon pour la théorie des couleurs appliquées aux monuments grecs. La question peut se résoudre dans les mêmes termes pour tous les édifices en marbre de l'époque de Périclès.

Les Propylées étaient rehaussés de tons propres à faire ressortir tout ce qui constituait la décoration architecturale. Les moulures, et en général toute la modinature, recevaient des couleurs plus franches et plus éclatantes. Les unes, préparées à la cire [1], comme le bleu et le vert, n'avaient que peu d'adhérence sur la surface du marbre; d'autres, moins épaisses et moins vernissées, comme le rouge, étaient plus so-

[1] Ces couleurs étaient appliquées à l'encaustique. Sur une inscription dont il sera question à propos de l'Érechthéion, on voit cités les peintres à l'encaustique : Ἐγκαῦται.

lides et plus pénétrantes. La dorure était employée avec sobriété, l'or n'ayant dans la décoration qu'une valeur de reflet. On reconnaît les parties qui ont été couvertes d'or au poli particulier que la surface du marbre a conservé.

Les parties des Propylées qui offrent les traces de peinture les plus abondantes sont : les frises, les corniches, les chapiteaux des pilastres de la Pinacothèque, les cymaises de couronnement qui portent les grands oves, les caissons des plafonds surtout, qu'on a réunis sur le plateau de l'Acropole, et dont la richesse rappelle la réflexion de Pausanias : « Les Propylées sont couverts en marbre blanc ; la grandeur « de ces matériaux, la beauté de *leur décoration*, « surpasse ce qui s'est fait, même jusqu'à nos jours. »

CHAPITRE VII.

DU CARACTÈRE DES PROPYLÉES.

L'originalité même des Propylées, qui fait en partie leur beauté, rend aussi leur caractère plus difficile à saisir. C'est un embarras de décider dans quel but ils ont été construits. Est-ce simplement un monument de décoration? Renferment-ils une pensée religieuse? Est-ce un ouvrage de défense et de fortification? En un mot, appartiennent-ils à l'architecture civile, religieuse ou militaire des Athéniens? Dans des matières qui prêtent tant à l'interprétation, et où notre ignorance des idées anciennes nous peut égarer, il est naturel de rechercher avant tout les faits.

L'Égypte, avant la Grèce, construisit des Propylées. Hérodote raconte qu'Amasis, voulant honorer Minerve, lui éleva, à Saïs, des Propylées admirables. Aucun de ses prédécesseurs n'en avait construit d'aussi hauts, d'aussi grands, d'aussi remar-

quables par la *dimension* et la *qualité* des pierres. Il est singulier qu'Hérodote admire dans les Propylées de Saïs précisément ce qu'admirait Pausanias dans ceux d'Athènes. A Persépolis, il y a des Propylées en avant des palais. Ils sont ornés de colonnes, de pilastres, de sculptures; tantôt ils tiennent à l'édifice, tantôt ils forment un corps avancé.

On a supposé qu'à Athènes des Propylées plus anciens avaient existé sur l'emplacement même des nouveaux, et que les Perses les avaient détruits. J'ai cherché en vain un auteur qui en parlât. Au-dessous de la Pinacothèque, on remarque, jetées au hasard, quelques pierres revêtues de stuc. Les unes proviennent d'un petit monument ionique, les autres d'un petit monument dorique. Ce mélange des deux ordres, qui se retrouve dans les modernes Propylées, serait-il une preuve suffisante? Ces rares débris, qui appartenaient peut-être à deux temples différents, ne peuvent-ils se trouver fortuitement rassemblés? A moins d'un témoignage écrit, que j'ignore, il est difficile d'admettre une telle conjecture.

Il y avait des Propylées à Corinthe; mais nous ne savons pas s'ils furent construits par la colonie de Jules César, ou si les Romains restaurèrent seulement un ouvrage grec renversé par Mummius. En sortant de l'Agora, dans la direction du port Léchée, Pausanias signale des Propylées dont le sommet était orné de chars dorés. Sur l'un était Phaéthon, fils du Soleil, sur l'autre le Soleil lui-même. C'est ainsi qu'à

Athènes le portique royal était couronné de statues en terre cuite.

L'Agora d'Athènes avait aussi des Propylées, qui ne furent élevés, il est vrai, que du temps d'Auguste, mais suivant les règles de l'art grec, car l'entre-colonnement du milieu est de beaucoup le plus grand, et le nombre de ses triglyphes est doublé. Je ne parle pas des Propylées d'Éleusis, qui étaient la copie exacte des Propylées de Mnésiclès. Il y en avait également à Priène, en Asie Mineure; à Sunium, devant le temple de Minerve; à Pompéi, devant le forum triangulaire.

Si nous ne voyons pas cités dans l'antiquité un plus grand nombre de monuments de ce genre, il n'en faut pas conclure que ceux-là seuls existassent. Quoi de plus naturel que de ménager aux enceintes importantes une entrée plus majestueuse? Les maisons particulières elles-mêmes, si l'on en croit Vitruve, étaient précédées d'une décoration analogue. Les arcs de triomphe des Romains, placés, en général, avant la porte des villes, ou à l'entrée du Forum et des grandes avenues, n'étaient-ils pas une sorte de Propylée?

Ces faits ainsi réunis, il est plus facile de définir le caractère réel des Propylées, qui, d'abord, n'ont rien de religieux, bien qu'ils servissent d'entrée au grand sanctuaire de la religion athénienne. M. Burnouf a réfuté victorieusement cette opinion par des raisonnements philosophiques, qui, en matière d'art,

n'ont que peu de portée, et par des preuves plus positives que je ne puis mieux faire que de reproduire :

« Quand nous comparons, » dit-il, « les Propy-
« lées d'Athènes à un temple antique, nous ne pou-
« vons trouver entre ces deux choses aucune ressem-
« blance. Ce qui constitue le temple grec, c'est avant
« tout le ναός, c'est-à-dire la salle fermée, souvent
« inaccessible au vulgaire, où se trouve la statue du
« dieu. Dans les Propylées, il n'y a rien qui res-
« semble au ναός, puisque le bâtiment principal se
« compose d'un simple mur percé de cinq portes,
« avec une colonnade devant et derrière. Le temple,
« sanctuaire de la Divinité, n'est point ouvert au
« premier venu..... Au contraire, sous la grande
« porte des Propylées passent non-seulement les
« hommes à pied, mais les cavaliers, les chars, etc.....
« Il ne faut donc pas dire que les Propylées ont un
« caractère religieux, car on demandera aussitôt quel
« est le dieu ou la déesse qui *habite* les Propylées. »

Spon, apercevant la façade et le fronton des Propylées, s'écrie : « Je tiens que c'est un temple. » Mais il n'est pas besoin de connaître beaucoup les Propylées pour ne pas se laisser tromper à ces apparences. L'architecture grecque n'admettait qu'un petit nombre d'éléments qu'elle reproduisait dans toutes ses œuvres, cherchant plutôt la perfection que la variété, et trouvant une variété infinie par les proportions et les combinaisons. La colonne, la frise, le

fronton n'étaient pas attribués aux seuls temples, mais aussi bien aux édifices civils, basiliques, portiques, théâtres, tombeaux, maisons mêmes. La meilleure preuve que les Athéniens n'attachaient aucune idée religieuse aux Propylées, c'est que l'enceinte du Marché neuf en avait, avec les colonnes doriques, le fronton et tous les dehors d'un temple, si bien que le colonel Leake[1] croit devoir établir par une discussion qu'ils n'appartenaient pas à un édifice sacré. En effet, sur la porte même, fut gravé un édit de l'empereur Adrien qui taxait le sel et l'huile.

Le caractère d'un monument est arrêté dans l'imagination populaire par la tradition et surtout par l'habitude. Il est si vrai que c'est souvent une affaire de convention, que le temple grec, qui parlait à la piété des anciens, est destiné souvent par les modernes, quand ils en construisent, à des usages profanes. Comment eût-on entouré d'un respect religieux un monument qui précédait indifféremment un temple, une enceinte fortifiée, une place publique, un marché? Périclès avait voulu que les Propylées de l'Acropole fussent dignes de la déesse protectrice d'Athènes, et en harmonie avec les magnifiques édifices auxquels ils conduisaient. Mais ce n'est pas l'intention d'un homme d'État qui donne aux marbres et aux lignes une expression que l'art et la tradition générale ne leur ont pas donnée. Il y

[1] Leake, *Topogr. of Ath.*, p. 211 et suiv.

met la richesse, ses artistes la beauté : mais cette âme, dont parle Plutarque, c'est notre imagination qui la crée.

Les Propylées étaient-ils un ouvrage de défense et furent-ils destinés à remplacer les fortifications que les Perses avaient détruites? Telle est la seconde question que le colonnel Leake et après lui M. Burnouf ont résolue d'une manière affirmative. Je soutiendrai cependant l'opinion contraire, et je crois avoir pour moi l'autorité de M. Raoul-Rochette[1].

C'est par l'étude des lieux qu'il faut commencer; les faits et les considérations générales auront ensuite leur tour. Les découvertes nouvelles me dispenseraient presque de réfuter une opinion qui tombera d'elle-même, car elle repose sur l'ancien système qui plaçait la grande, la seule entrée de l'Acropole au sud, au-dessous du bastion qui supporte le temple de la Victoire sans ailes. Toutefois, on peut dire que, la première enceinte forcée, les Propylées devenaient les fortifications les plus sûres et la véritable clôture de l'Acropole. Puisqu'il s'agit ici surtout de bien établir le caractère du monument, je me mets sur le terrain choisi par M. Leake et M. Burnouf.

« Comme l'Acropole est escarpée de toutes parts, »

[1] M. Raoul-Rochette louant la sagacité de Leake, ajoute : « Sans « qu'il résulte pourtant à nos yeux, de toute cette ingénieuse discussion, « la conviction que les Propylées aient jamais été, dans le fait « comme dans le principe, un ouvrage d'architecture militaire. »
(*Journal des Savants*, juin 1850, p. 340.)

dit M. Burnouf[1], « et n'offre qu'un seul point acces-
« sible, les habitants durent porter toute leur atten-
« tion de ce côté et disposer l'entrée de manière
« que, d'un accès facile en temps de paix, elle fût
« aisée à défendre en temps de guerre. L'ennemi
« qui monte, après avoir eu à sa gauche les rochers
« à pic, tourne subitement pour passer sous le temple
« de la Victoire sans ailes, et laisse à découvert son
« flanc droit que ne protége pas le bouclier. A son
« approche, il est reçu par les traits et les projec-
« tiles lancés de droite et de gauche par les soldats
« postés sous les colonnes de la Pinacothèque et de
« l'autre galerie. Force-t-il ce premier pas, il lui
« faut alors s'engager dans le corps principal des
« Propylées et soutenir, dans le chemin creux de la
« double colonnade ionique, une lutte inégale où
« il se voit attaqué sur le deux flancs. Là, cinq co-
« lonnes de soldats s'offrent à lui, tandis que le
« corps principal lui ferme le passage de la grande
« porte et a sur lui l'avantage d'un sol incliné; par
« les quatre ouvertures latérales, les défenseurs de
« la citadelle peuvent entrer dans les deux ailes des
« Propylées, y remplacer leurs morts et renouveler
« sans cesse le combat. Maître des portes, l'ennemi
« aura encore à combattre sur la plate-forme de la
« citadelle, et à prendre un ordre de bataille en
« face d'une armée prête à le recevoir. »

[1] *Archives des Missions scientifiques*, t. I, p. 12.

Ce qui me frappe d'abord dans ce système de défense, c'est que les Propylées sont, dès le premier instant, un champ de bataille. Le but d'une forteresse est d'arrêter un ennemi déjà vainqueur, de lasser sa patience devant des murailles inaccessibles, tandis que les assiégés, à l'abri, attendent des secours ou des circonstances plus favorables et se rient de ses efforts. Dans l'antiquité surtout où les machines ont peu de puissance, les armes peu de portée et l'art militaire peu de ressources, nous voyons que les siéges ne sont qu'un blocus, abrégé quelquefois par un heureux coup de main. Ici, au contraire, il n'y a point de délais. L'ennemi est maître de la ville, il monte enivré de sa victoire, il arrive aux degrés des Propylées, et là, une nouvelle lutte s'engage avec les débris d'une première défaite.

Si les défenseurs n'ont point l'avantage du nombre et de la confiance, ont-ils au moins celui de la position? Les assaillants passent sous le temple de la Victoire (on admettra, pour un instant, que c'était l'entrée de l'Acropole). « L'ennemi passe sous le « temple de la Victoire aptère, laissant à découvert « son flanc droit, que ne protége pas le bouclier ». Il est vrai; mais, sur la petite terrasse qui soutient ce temple, combien de guerriers pouvaient se tenir et lancer leurs traits? Le temple la couvre presque tout entière, et, du côté du nord et du côté de l'ouest, qui dominaient l'ennemi, il arrive jusqu'à la balustrade de marbre et la grille qui l'entouraient. Il n'y

a donc que deux degrés du soubassement, larges à peine d'un pied, où quelques hommes auraient pu prendre place. Aussi le danger n'est-il pas là, et déjà le grand escalier des Propylées se présente, la moitié des degrés sont franchis : « alors pleuvent les traits « que lancent, de droite et de gauche, les soldats « postés sous les colonnes de la Pinacothèque et de « l'autre galerie. »

La façade de ces portiques offre trois entre-colonnements de sept pieds en moyenne. Dans un pareil espace, combien d'hommes pourront développer librement le bras qui balance le javelot, gênés d'ailleurs, à droite et à gauche, par les colonnes? Je suppose que chacun occupât moins d'un pied et demi de terrain, cela fait cinq hommes par entre-colonnement, quinze pour chaque aile des Propylées. Arrêteront-ils une armée entière qui monte rapidement, en serrant ses boucliers, non pas une pente escarpée, étroite, périlleuse, mais un doux et magnifique escalier? Les assiégés défendront-ils l'accès du grand portique? Mais là encore ils sont empêchés, heurtés, forcément partagés en petits groupes par les colonnes qui leur enlèvent une partie du terrain, et ils s'opposent en vain, par les entre-colonnements, à l'ennemi qui se présente avec un front compacte de soixante-dix pieds, dans toute la largeur de l'escalier, avec l'impétuosité naturelle à l'attaque.

« Force-t-il ce premier pas, » — (en effet il l'aura promptement forcé) — « il lui faut alors s'en-

« gager dans le corps principal des Propylées, et « soutenir dans le chemin creux de la double colon- « nade ionique une lutte inégale où il se voit atta- « qué sur les deux flancs. »

Mais pourquoi dans le chemin creux? Pourquoi supposer l'ennemi si aveugle? Les degrés de la façade sont-ils inaccessibles? Le portique dorique conquis, le vestibule n'est-il pas ouvert dans toute sa largeur? A-t-on trouvé les traces des grilles qui l'auraient fermé? C'est là que la lutte s'engage, en effet, mais égale et corps à corps. « Là, cinq colonnes de « soldats s'offrent à lui, tandis que le corps principal « lui ferme le passage de la grande porte et a sur lui l'a- « vantage d'un sol incliné. Par les quatre ouvertures « latérales, les défenseurs de la citadelle peuvent « entrer dans les deux ailes des Propylées, y rempla- « cer leurs morts et renouveler sans fin le combat. »

Tout ce plan est déjoué, dès que l'ennemi, au lieu de commettre une faute énorme, profite simplement des avantages d'un lieu ouvert. Les Athéniens remplacent leurs morts? Mais les assaillants ne peuvent-ils remplacer les leurs avec une armée entière derrière eux, et ne finissent-ils pas par avoir sur la garnison l'avantage du nombre? Quant aux deux ailes des Propylées, elles sont coupées par le combat même engagé dans toute la largeur du vestibule; leurs défenseurs, loin de recevoir du renfort, auront promptement succombé à ce flot qui monte et se renouvelle sans cesse.

« Maître des portes, » continue M. Burnouf, « l'en-
« nemi aura à combattre sur la plate-forme et à
« prendre un ordre de bataille en face d'une armée
« prête à le recevoir. » Maître des portes! Oui, et l'on n'essayera même pas de les fermer; car, tranquilles sous le vestibule couvert, sans qu'une fenêtre, sans qu'une meurtrière, sans qu'un créneau permette de les inquiéter, les vainqueurs pourraient tout à l'aise faire voler en éclats ces portes magnifiques : mieux vaut livrer ce qu'on ne peut défendre. Ainsi, dès le premier jour, il leur suffit d'un seul engagement heureux pour être maîtres des portes, c'est-à-dire de la forteresse. Car cette armée prête à les recevoir, ce n'est qu'une garnison affaiblie par deux défaites, et son ordre de bataille semble fort compromis au milieu des temples, des autels, des statues, des offrandes de toute sorte qui remplissent l'enceinte entière et laissent difficilement libre une plate-forme où ranger une armée.

Souvent une première impression conduit, sans preuves, à une théorie. C'est ainsi que M. Leake, frappé de la ressemblance des Propylées avec les fortifications modernes, les déclare un ouvrage militaire. Le grand vestibule[1], c'est la *courtine;* les

[1] The whole work may be said to resemble the front of a modern fortification; the great vestibule resembling to the *curtain*, and each of the wings presenting a *face* an *flanck* like two adjoining *bastions*. (*Topogr. of Athen*, 1re éd., p. 179.)

A un moment donné, les Propylées pouvaient servir a arrêter l'en-

deux ailes, qui présentent une *face* et un *flanc*, ce sont les deux *bastions* contigus à la courtine. Voilà donc l'effet que les Propylées étaient destinés à produire et les expressions qui devaient servir à les louer! Et encore, quelle comparaison! Une courtine qui sert à loger l'ennemi, à le mettre à l'abri pour qu'il enfonce plus commodément les portes! Des bastions qui ne communiquent pas avec la citadelle et sur lesquels il est impossible de placer des défenseurs, si l'on essaye de se renfermer! En un mot, une fortification qui ne peut protéger sa garnison, mais que sa garnison est obligée de protéger en sortant des portes, en la couvrant de son corps, en mourant sur les degrés qui y conduisent!

Si la vue des Propylées a tant d'éloquence, ne déclarent-ils pas plutôt par leur richesse, leur élégance, leur ressemblance même avec les édifices civils et religieux, qu'ils n'ont pas été élevés dans une pensée belliqueuse. L'architecture militaire des Grecs nous est assez connue par tant de ruines de toute époque, depuis son enfance, qui entasse les roches cyclopéennes, jusqu'à sa perfection, qui construit Phylé, Éleuthères et Messène. Où voit-on qu'elle s'écarte jamais de ses traditions sévères, logiques,

nemi, de même que, dans une ville prise, une église, une maison, un simple mur présentent un appui aux efforts désespérés des vaincus. Les Propylées, situés sur la hauteur et barrant l'accès de l'Acropole, pouvaient devenir dans l'occasion un point stratégique qui avait son importance, sans avoir été construits dans ce but.

qui n'admettent l'art qu'au service de la force? Où voit-on ce luxe de portiques, de colonnes accumulées, d'ordres variés, de frises, de frontons, d'ornements exquis? Où voit-on des statues équestres[1], un petit temple décoré de charmantes sculptures[2], une collection de tableaux[3], placés en avant des fortifications et exposés aux premiers coups de l'ennemi? Je sais bien que l'on voudra admirer la grandeur d'âme des Athéniens, qui prodiguaient ainsi, hors de propos, leurs trésors et leurs chefs-d'œuvre? Mais, en réalité, ce serait les accuser d'avoir manqué de sens, leur nier ce goût, cette sobriété que nous appelons de leur nom *atticisme*, ce respect des traditions qui est le propre de l'art antique. Les Grecs riaient des Perses, qui marchaient au combat avec des robes traînantes et parés comme des femmes. Mais Athènes se construisant une forteresse sur le modèle de son Pœcile et de son Parthénon, était-ce moins étrange?

Un fait pareil eût certainement frappé les anciens plus vivement encore qu'il ne nous frappe nous-mêmes, et, avant de parler de la beauté des Propylées, de la grandeur de leurs pierres, du prix qu'ils avaient coûté, du temps qu'avait demandé leur construction, ils eussent loué ou critiqué un essai qui n'était rien moins qu'une révolution. Tous gardent

[1] Les statues des fils de Xénophon.

[2] Le temple de la Victoire aptère.

[3] La Pinacothèque

le silence sur ce point, Plutarque lui-même, qui s'étend cependant assez longuement sur les monuments de Périclès et qui était naturellement amené à penser à ces merveilleuses fortifications, puisque, quelques lignes plus haut, il venait de parler des Longs Murs.

Enfin, si les Propylées, en général, étaient un ouvrage militaire, le petit nombre d'exemples que nous en connaissons contredirait singulièrement ce principe. En Égypte, on les place devant les temples, en Perse devant les palais. Je ne parle pas d'Éleusis, que l'on cite quelquefois comme une place forte. Mais comment, sous la domination romaine, lorsque cette ville ne méritait, ni par son importance militaire, ni par sa position, de si somptueuses fortifications, y construisit-on cependant des Propylées semblables à ceux d'Athènes?

Quand Philippe franchit les Thermopyles, un décret indiqua Sunium aux habitants de la pointe de l'Attique comme lieu de refuge. Veut-on, pour cela, considérer le péribole du temple de Minerve à Sunium comme une citadelle? Il avait des Propylées. — Mais là, on ne cherchera ni courtine, ni bastions; car c'est une simple façade composée de deux colonnes entre deux pilastres.

Une place publique, un marché dans l'intérieur d'une ville, ne semblent pas exiger des fortifications. — Il y avait des Propylées devant l'Agora d'Athènes et l'Agora de Corinthe.

Mais si les Propylées n'étaient pas un ouvrage de défense, dira-t-on, comment était fermée à l'ennemi l'entrée de l'Acropole? Par des murs, c'est maintenant un fait acquis, et par des murs propres à soutenir un long siége. Je rappellerai la prise de l'Acropole par Sylla, ou plutôt par son lieutenant Curion. Le tyran Aristion s'y défendit longtemps, dit Plutarque, et le manque d'eau, seul, le força à se rendre. Certes, ce n'étaient pas les Propylées qui pouvaient soutenir un blocus. S'il n'y avait pas eu d'autres fortifications construites selon les règles, comment expliquera-t-on l'histoire et ce tyran qui, avec ses mercenaires, tient en échec la puissance romaine?

Ainsi, les Propylées n'avaient aucun caractère militaire. Ni le style de leur architecture, ni leurs avantages stratégiques, ni l'emploi ordinaire des édifices du même genre, ni l'histoire, ni l'autorité d'un seul écrivain ancien, ne justifient, je le crois du moins, une telle opinion.

C'était un monument de *décoration*, rien de plus, mais de magnifique décoration, où l'artiste, sans autres entraves que les exigences du terrain, avait pu se livrer entièrement à ses inspirations. Le temps, les millions, les matériaux les plus choisis, les ouvriers les plus habiles, il eut tout à discrétion. Une telle fortune seconde si merveilleusement le talent, qu'elle a l'air de le faire naître. Les modernes, quoi qu'on en dise, savent, tout aussi géné-

reusement que les anciens, élever à grands frais ces édifices, en apparence inutiles, qui font l'ornement et la gloire d'une grande ville. Mais peut-être n'y mettent-ils pas cette passion que mettaient les Athéniens à décorer leur Acropole. C'était pour eux comme une patrie plus chère au sein de leur patrie, la ville de Cécrops et d'Érechthée, le berceau de leur puissance, le sanctuaire de leur religion. Ils voulaient que ce fût le plus beau lieu du monde, ce rocher, que les dieux s'étaient disputé et qui avait vu grandir un peuple. Quand la Grèce tributaire y portait ses trésors, ils le montraient avec orgueil, décoré de chefs-d'œuvre que la Grèce était condamnée à leur envier éternellement. Non, quand Épaminondas voulait transporter les Propylées sur la Cadmée, ce n'était point pour la rendre inaccessible. Mais il sentait quel ornement c'était pour la ville qui les possédait, quelle gloire pour le peuple qui les avait construits.

CHAPITRE VIII.

PINACOTHÈQUE. — PIÉDESTAL D'AGRIPPA.

« A droite des Propylées, » dit Pausanias, « est « le temple de la Victoire sans ailes. A gauche, « un bâtiment où l'on voit des peintures. » Quand le temple de la Victoire n'avait été ni relevé, ni même découvert, on pouvait être incertain sur le sens des mots : *à droite* et *à gauche*. Aujourd'hui, le temple est debout avec ses sculptures caractéristiques, on ne peut douter que Pausanias ne veuille dire : à la droite et à la gauche de celui qui monte aux Propylées.

Une autre difficulté est de savoir si ces deux phrases symétriques ont la même valeur; si l'on doit croire que l'édifice orné de peintures fait pendant au temple de la Victoire. Il y a, en effet, au-dessous de l'aile gauche, entre son soubassement, le piédestal d'Agrippa et les murailles extérieures, un espace carré : cet espace a plus de

dix mètres sur chaque côté, grandeur suffisante pour qu'on ait pu y construire. Un passage ménagé entre le piédestal et une saillie qui prolonge le soubassement semblerait avoir conduit de ce côté. Mais des fouilles faites en 1845-46 n'ont rien découvert qui justifiât cette supposition. On n'a trouvé qu'un certain nombre d'inscriptions, jetées là, jadis, avec tant d'autres débris, et l'on est arrivé au rocher. D'autre part, nous savons que *Polémon* avait écrit un ouvrage sur les *Tableaux des Propylées*.

On n'a donc pas du attacher un sens rigoureux aux paroles de Pausanias, et l'on a cherché dans les Propylées mêmes un lieu propre à recevoir des peintures. Dans l'aile gauche, précisément, se trouve une salle assez spacieuse[1], conservée dans toute sa hauteur jusqu'à la corniche. Elle communique avec le petit portique dorique par une porte; de chaque côté de la porte, il y a une fenêtre encadrée par deux pilastres doriques. Les trois autres parois, sans ornements saillants, sans ouvertures[2], ont paru se prêter aux exigences de la peinture, et l'on est convenu d'appeler cette salle *la Pinacothèque?* Était-ce, en effet, une galerie de tableaux, comme l'indique ce nom, ou un édifice couvert de peintures sur mur? Cette question a soulevé jadis de grandes discussions.

[1] Trente pieds environ sur trente-six.

[2] Il y a des fenêtres qui datent du moyen âge, lorsque les ducs d'Athènes se construisirent un palais sur les Propylées.

On ne peut s'empêcher d'être frappé, tout d'abord, de la blancheur parfaite des murailles. Le plus minutieux examen ne découvre aucune trace de couleur. Pour moi, je n'ai trouvé qu'un petit point d'un bleu suspect, qui paraît une tache ou un grain du marbre. Comment se fait-il, lorsqu'on voit sur les monuments d'Athènes de si nombreux restes de couleur, qu'on n'en remarque point sur des surfaces qu'on prétend avoir été peintes entièrement. Elles auraient dû être peintes avec plus de soin encore, puisqu'il ne s'agissait plus d'une simple décoration qu'on pouvait facilement renouveler, mais de chefs-d'œuvre que les artistes eux-mêmes s'efforçaient de rendre impérissables?

Dira-t-on qu'en servant à des usages modernes, cet édifice a été exposé à des altérations plus rapides, que la chaux dont on a enduit les murs a rongé les couleurs, que les ducs d'Athènes ont peut-être fait détruire les peintures, pour y substituer les peintures byzantines dont on voit encore au deuxième étage quelques fragments? Mais le Parthénon a été converti en église, puis en mosquée, et couvert de peintures modernes; mais les Propylées servaient de logement à l'aga turc; mais le temple de Minerve Poliade était devenu un harem. Malgré le badigeon à la chaux dont les couvraient les Turcs, malgré le feu qui les noircissait, malgré les explosions, ils ont gardé des traces de couleur. Bien plus, il en est resté dans la Pinacothèque même, sur les chapiteaux des

pilastres qui encadrent les fenêtres. On y voit, par places, du bleu et surtout du vert en abondance.

On répondra encore qu'un enduit adhère plus longtemps sur des ornements gravés, et surtout dans les creux que les saillies protégent; tandis que, sur de grandes surfaces planes, toute la couche est comme solidaire; il suffit d'une petite brèche, pour que, de proche en proche, tout s'écaille et se détache. Si, dans les temps modernes, les fresques s'altèrent rapidement; si, dans quelques centaines d'années, on est exposé à chercher en vain les peintures d'Orcagna au Campo-Santo de Pise, celles de Cimabuë et Giotto à Assise, et peut-être le *Jugement dernier* de Michel-Ange, — faut-il s'étonner qu'après vingt-trois siècles, les peintures de Polygnote aient disparu d'un lieu qui n'a pas souffert seulement les injures du temps, mais celles des hommes?

Ces raisons ne seraient pas sans valeur, si elles ne pouvaient s'appliquer à toute espèce de muraille antique qui n'a pas été peinte. Aussi l'absence complète de couleur sera-t-elle toujours une présomption en faveur du système qui nie qu'il y en ait jamais eu.

Des difficultés plus sérieuses sont inhérentes à la construction même, car le mur est taillé à la *gradine* et simplement dégrossi; non-seulement il n'y reste aucune trace de stuc, mais une telle surface est impropre à le recevoir. D'ailleurs la surface des murs offre la même saillie que les pilastres et les moulures.

Une petite bande en creux, qui les encadre, sert seule de séparation. Comme il n'est pas naturel que la muraille d'un édifice ait la même épaisseur que les membres d'architecture il faut en conclure que les parois ne sont pas dégrossies et qu'elles devaient être abattues au niveau de la bande courante. Enfin les jointures des pierres ne sont même pas effacées. Avant de poser la pierre sur l'assise déjà établie, on en taillait les bords, non pas à angle droit, mais à angle obtus, de peur qu'en la déposant un accident n'en détachât quelque éclat. Plus tard, la partie obtuse devait être abattue au ciseau, et, la surface du mur étant polie, les joints disparaissaient. Ces différentes observations, dont la dernière me paraît surtout décisive, enlèvent toute vraisemblance aux peintures sur mur.

Pour moi, je ne puis me persuader que Mnésiclès ait disposé cette aile des Propylées avec la pensée d'en faire une galerie. Les conditions d'éclairage s'y opposent. Les deux petites fenêtres ne laissent point entrer assez de lumière pour éclairer comme il convient des tableaux, surtout précédées, comme elles le sont, d'un portique couvert. On suppose naturellement une ouverture ménagée dans le plafond, et le jour venant d'en haut : mais alors, pourquoi percer des fenêtres? Pourquoi ces lumières contrariées dont le jeu est si défavorable à des œuvres d'art? Ce ne serait qu'après coup, et pour des raisons inconnues, qu'on aurait rassemblé dans cette salle un certain nombre de tableaux. Je renvoie, du reste, pour la

discussion de ces questions et de toutes celles qui s'y rattachent, aux *Lettres archéologiques* de M. Raoul-Rochette.

Il y avait donc dans la Pinacothèque des peintures remarquables, puisqu'un critique alexandrin en avait fait le sujet d'un traité spécial. Plus tard, au siècle d'Adrien, le temps avait tellement dégradé une partie d'entre elles, qu'on n'en pouvait plus rien distinguer. Pausanias cite celles qui avaient moins souffert. La plupart représentaient des actions héroïques ou touchantes, immortalisées par la poésie : les peintres s'étaient inspirés d'Homère et des grands tragiques.

Ainsi, l'on voyait Diomède et Ulysse, ces compagnons inséparables, toujours prêts aux aventures et aux exploits les plus hardis. L'un venait de saisir les flèches de Philoctète, l'autre emportait d'Ilion le Palladium. Un autre couple non moins célèbre servait de pendant à ces deux héros : c'était Oreste tuant Egisthe, et Pylade tuant les fils de Nauplius qui veulent secourir Égisthe. Ce qu'Eschyle et Sophocle ne pouvaient mettre sur la scène, la peinture plus audacieuse le représentait aux regards : le tableau complétait le drame.

Euripide, à son tour, avait servi de modèle à l'artiste. Qui ne se rappelle le sacrifice de Polyxène et ce récit dont l'émouvante simplicité n'a jamais pu être rendue par le pinceau?

Le fils d'Achille a tiré du fourreau le couteau doré;

par l'ordre d'Agamemnon, on laisse libre la jeune vierge, qui veut descendre parmi les morts, non pas en esclave, mais en reine. « Elle a entendu cette pa-
« role de ses maîtres. Prenant ses voiles au-dessus
« de l'épaule, elle les déchire jusqu'au milieu des
« flancs : elle découvre sa poitrine et ses seins,
« beaux comme ceux d'une statue. Puis, posant le
« genou à terre : — Voici ma poitrine, jeune guer-
« rier, si c'est là que tu désires frapper. Si c'est à la
« gorge, la voici prête et tournée comme il le faut.
« — Mais lui, ému de pitié, ne veut pas la frapper
« et le veut... »

C'est cette terrible suspension qu'avait choisie le peintre. On voyait Polyxène près du tombeau d'Achille, au moment où elle allait être immolée. « Ho-
« mère a bien fait, » dit Pausanias, « de passer sous
« silence cette scène cruelle! » Cette réflexion est d'une âme sensible : mais qu'en pensent les poëtes et les artistes?

Parmi ces tableaux dont Pausanias ne nomme point les auteurs, il y en avait deux de Polygnote. L'un représentait Achille à Scyros, parmi les filles de Lycomède. Le même sujet a été retrouvé à Pompéi, avec les caractères d'une copie : malgré une exécution médiocre, un coloris faux et désagréable, qui sont du copiste, la composition et le dessin sont d'une grande beauté.

La trompette guerrière a retenti; le bruit des armes s'est fait entendre. Achille s'est précipité sur l'épée

et le bouclier qu'Ulysse a cachés parmi les parures. Déjà il descend les degrés du palais; ses yeux cherchent l'ennemi; ses vêtements en désordre ne dissimulent plus ses formes mâles et vigoureuses. En vain le sage Phœnix cherche à le retenir, Ulysse l'a déjà saisi par le bras et l'entraîne. Déidamie, qui essayait les présents d'Ulysse, accourt effrayée, presque nue, sur le seuil du palais. Dans le fond, Lycomède et ses gardes, sous le portique orné de guirlandes. Il y a dans cette scène un mouvement, un feu surprenants : c'est une des belles compositions de Pompéi.

Je n'entends nullement dire que ce pourrait être une copie de Polygnote. Je n'ai pensé qu'à faire un simple rapprochement, pour indiquer comment la peinture ancienne comprenait le sujet qu'il a traité. Pausanias ne parle ni d'Ulysse ni de sa ruse. Un mot de sa phrase indique même que Polygnote n'avait pas représenté Déidamie seule, mais toutes ses sœurs. Car il aimait à peindre les femmes avec des vêtements éclatants, à orner leur tête de coiffures aux couleurs variées. Le premier, il s'était essayé dans ce genre; le succès qu'il y obtint l'engageait, comme il arrive aux artistes, à rechercher les sujets qui se prêtaient le mieux au caractère particulier de son talent. Les filles d'un roi, leurs brillantes parures qu'elles essayent peut-être, en se jouant, au fils de Thétis, voilà une ample matière pour un pinceau délicat et fleuri.

Cette idée semble confirmée par le tableau du même peintre, qui servait de pendant. Il représentait encore un homme parmi des jeunes filles : Ulysse se présentant à Nausicaa et à ses compagnes, qui sont venues laver au fleuve. Il y a, dans le sixième chant de l'Odyssée, plusieurs délicieux tableaux que l'artiste n'avait qu'à transporter sur le bois ou sur le marbre. Il a choisi le moment où les jeunes filles jouent à la balle, pendant que les vêtements précieux sèchent au soleil. « Au milieu d'elles, Nausicaa, « aux beaux bras, dirige les jeux. Telle Diane, qui « se plaît à lancer des flèches, parcourt les mon- « tagnes, le haut Taygète ou l'Érymanthe, à la pour- « suite des sangliers et des cerfs rapides. Autour « d'elle jouent les nymphes des bois, filles du dieu « qui porte l'égide, et Latone se réjouit dans son « cœur. La fille d'Alcinoüs jette à une de ses com- « pagnes la balle légère, qui s'égare et va tomber « dans le courant profond. Toutes poussent un « grand cri. Aussitôt le divin Ulysse sort des buis- « sons qui le cachaient. Il s'avance, comme le lion « nourri dans la montagne, qui, se confiant dans sa « force, marche trempé de pluie et battu par l'o- « rage. Il leur apparaît horrible, souillé par l'onde « amère.... »

On se demande si un peintre n'est pas plutôt téméraire, en voulant lutter avec de telles beautés, que sage en s'inspirant des chants populaires d'un grand poëte. Mais certainement le tableau est tout fait.

On voyait encore dans la Pinacothèque Alcibiade, avec les insignes de la victoire qu'il avait remportée à Némée, dans la course des chars; Persée qui arrive à Sériphe et porte la tête de Méduse à Polydecte. L'on sait qu'Alcibiade s'était fait peindre, par Aglaophon, assis sur les genoux de la nymphe Némée, avec un visage plus beau que celui d'une femme. Les vieillards murmuraient d'une telle insolence; mais le peuple se pressait autour du tableau avec un vif plaisir, soit que la beauté d'Alcibiade le ravît, soit que ce fût le talent de l'artiste. Comme Pausanias ne parle que des insignes de sa victoire et ne paraît pas désigner suffisamment une conception aussi hardie, on a supposé, avec raison peut-être, qu'Alcibiade s'était fait peindre de plusieurs manières différentes.

On voyait encore un enfant portant des urnes et un lutteur. Le lutteur était de Timænète, peintre inconnu, du reste. Enfin, il y avait un portrait de Musée.

Au-dessous de l'aile gauche des Propylées, à douze pieds en avant de son soubassement, s'élève un grand piédestal d'environ vingt-cinq pieds de hauteur, en marbre gris de l'Hymette, qui supportait une statue, probablement colossale, érigée par les Athéniens au gendre d'Auguste, Agrippa. Son nom est inscrit sur une des faces, et la date est celle de son troisième consulat. La bienveillance d'Auguste pour Athènes explique les bienfaits d'Agrippa. Il avait fait construire le théâtre du Céramique, qui portait son nom.

Aussi les Athéniens firent-ils preuve bien plus de reconnaissance que de goût, en ajoutant à l'entrée de la citadelle cette énorme masse. Non pas que la construction n'en soit remarquable et les profils fort beaux; le siècle d'Auguste est une des grandes époques de l'art romain. Mais imaginez une statue proportionnée au piédestal : vous avez, en avant des Propylées, une décoration aussi haute qu'eux, qui les écrase, ou du moins nuit à ce caractère de grandeur que leur donne surtout l'harmonie des proportions. Il n'est pas dans la nature que l'homme élève sa tête au niveau du monument. S'il en paraît plus grand, l'édifice en sera rabaissé [1].

Les abords des Propylées étaient, en outre, décorés de statues équestres, plus heureusement situées, assurément, que celle d'Agrippa. « Sont-ce les fils de « Xénophon, » dit Pausanias, « ou des groupes de « décoration, c'est ce que je ne saurais dire au « juste. » Ce qui l'embarrassait lui-même, les modernes n'auront évidemment pas la prétention de l'éclaircir. Toutefois, nous nous étonnerons moins de voir les deux fils de Xénophon à une telle place, en réfléchissant qu'on les comparait dans l'antiquité à Castor et à Pollux et qu'on leur avait donné le surnom de *Dioscures*. Mais ce qui ressort surtout

[1] Le piédestal a été tellement frappé et ébranlé par les boulets pendant les différents siéges, qu'il n'est plus d'aplomb et penche en avant. J'ai été même obligé de faire reprendre en sous-œuvre un des angles qui s'affaissait; le marbre de l'Hymette s'était délité par l'action du temps.

des paroles de Pausanias, c'est que ces deux statues servaient principalement à l'ornement des Propylées. Quelque part que l'on veuille se les figurer, il faut que ce soit une décoration en accord avec le plan et la disposition générale du monument. Entre le piédestal d'Agrippa et l'aile gauche des Propylées, le mur de soubassement des Propylées se prolonge et forme comme une ante, au sommet de laquelle on remarque les traces d'une plinthe : ne serait-ce pas la place d'une des statues? L'autre aurait été en face, entre le mur de l'aile droite et le petit escalier qui conduit au temple de la Victoire.

CHAPITRE IX.

LE TEMPLE DE LA VICTOIRE SANS AILES.

Le temple de la Victoire sans ailes est situé en avant des Propylées, sur une terrasse haute de six mètres. On y monte par un escalier qui se raccorde avec l'escalier des Propylées par un petit soubassement.

Sur trois degrés s'élève le sanctuaire, fermé de trois côtés; il a en largeur un peu plus, en longueur un peu moins de cinq mètres. L'entrée, à l'orient, est entre deux piliers qui soutiennent l'architrave, et qui étaient réunis aux murs latéraux par une grille. Le sanctuaire est précédé d'un portique de même largeur, composé de quatre colonnes ioniques, fermé lui-même sur les côtés : non-seulement la fermeture qui unissait les deux colonnes d'angle aux antes a laissé son empreinte, mais on remarque, sur les bases, que la partie qu'elle recouvrait n'a été que dégrossie.

Autour du temple règne une frise haute de quarante-quatre centimètres et ornée de sculptures; les frontons et le toit n'existent plus. Les deux portiques seuls ont encore leur plafond décoré de caissons.

Tout l'édifice est construit en marbre pentélique. Le fût des colonnes est d'un seul morceau; elles ont, avec leurs bases et leurs chapiteaux, un peu plus de quatre mètres; leur diamètre est de cinquante-deux centimètres à la base, de quarante-trois au sommet.

Comme on le voit par ces chiffres, le temple de la Victoire est fort petit; mais, à défaut du grand aspect et de l'effet des temples doriques, il a de l'élégance et de la grâce. Le temps et la ruine semblent même y avoir ajouté plus de délicatesse, en découpant inégalement les cannelures des colonnes : ce ne sont plus des lignes d'architecture, mais les plis légers et ondoyants d'une étoffe, qui justifient les expressions de Vitruve, lorsqu'il compare les cannelures d'une colonne à la robe d'une femme. Sa grosseur réelle ainsi diminuée, la colonne paraît porter plus faiblement les belles volutes de son chapiteau : comme une femme, pour continuer la comparaison du même auteur, qui fléchit sous sa riche coiffure.

Mais de même que les idées de Vitruve sur l'ordre ionique, trop poétiques pour n'être point dérobées à la Grèce, n'ont qu'une importance littéraire, et nous prouvent que les anciens savaient quelquefois,

aussi bien que nous, raffiner sur les questions d'art, de même il ne faudrait pas juger le temple de la Victoire sur des apparences qui ne sont qu'un jeu de hasard. Quand la colonne était intacte, avec la suite de ses cannelures et toute la pureté de ses lignes, elle devait avoir un caractère différent, plus voisin de la fermeté que d'une mollesse efféminée. La proportion entre son diamètre et sa hauteur dépasse de peu la proportion de certaines colonnes doriques, des colonnes du temple de Némée, par exemple. A peine pourrait-on critiquer les deux piliers qui divisent le côté ouvert de la cella : ils sont minces et paraissent grêles. Mais l'architrave qu'ils portent est assez légère pour qu'ils soient moins une nécessité de construction qu'un ornement, qui encadre l'entrée à droite et à gauche. Masqués, du reste, par les colonnes du portique, ils ne peuvent être vus que de côté, et leurs côtés, précisément, ont beaucoup plus de largeur.

La comparaison de l'ordre ionique et de l'ordre dorique conduit les modernes à des théories extrêmes, que les Grecs n'autorisent pas toujours. A l'un seulement, nous reconnaissons la majesté et la force; à l'autre, nous n'accordons que l'élégance, et nous transportons en architecture comme une distinction de sexes.

Si le dorique est plus sévère, l'on a vu, par le vestibule des Propylées, que l'ionique savait, auprès de lui, se dépouiller de sa richesse et se faire

simple. Non-seulement il affecte la même simplicité dans le temple de la Victoire, mais il offre avec l'ordre intérieur des Propylées la ressemblance la plus complète. Le chapiteau est le même, les ornements sont exactement répétés, et répétés à la même place. Le principe de décoration est le même, c'est-à-dire que les ornements, au lieu d'être sculptés en relief, comme sur le temple de Minerve Poliade, sont dessinés au trait et nécessairement peints. Les couleurs ne sont plus reconnaissables, il est vrai; mais on remarque sur les contours, ainsi délimités, une couche particulière. On conserve même dans le petit Musée de l'Acropole un fragment curieux de la cymaise : le marbre a été rongé par l'air de la mer, ainsi qu'il arrive aux parties tournées vers le sud; mais les palmettes, protégées évidemment par un enduit, n'ont pas été attaquées; de sorte qu'elles se détachent par une légère saillie, que l'on ne saurait toutefois confondre avec l'œuvre du ciseau. J'ai observé un accident analogue sur un fragment trouvé parmi les ruines de Sélinonte, qui sont exposées également à l'action corrosive du vent d'Afrique.

Dans le petit sanctuaire fermé par ses grilles était la statue de la Victoire sans ailes, tenant dans sa main droite une grenade, dans sa main gauche un casque. C'était une statue très-ancienne, en bois, comme la plupart de celles qui remontaient aux premiers temps de l'art. Le sculpteur Calamis, que l'on croit contemporain de Phidias, l'avait imitée à Olympie.

Quand les Tégéates voulurent placer une Victoire auprès de la statue de Minerve, il la représenta sans ailes, « copiant », dit Pausanias, « la statue de bois « qui se trouve à Athènes. »

Dans son voyage en Laconie, Pausanias explique aussi pourquoi les Athéniens avaient ôté les ailes à cette déesse : « Il y a à Sparte, » dit-il, « un Mars « avec des fers aux pieds, statue *très-ancienne*, qui a « été élevée dans la même intention que la Victoire « sans ailes des Athéniens. Les Spartiates pensent « que Mars ne les quittera jamais, puisqu'il est en- « chaîné; les Athéniens, que la Victoire restera « toujours parmi eux, puisqu'elle n'a plus d'ailes. » J'aime mieux cette explication que celle qu'a inventée Wheler [1] et qu'on a répétée souvent sur sa foi : « Le temple s'élevait à la place même d'où se « précipita Égée, lorsque son fils, vainqueur du « Minotaure, oublia de changer ses voiles. Cette « victoire s'appelle *sans ailes*, parce que le bruit « n'en vint pas à Athènes avant que Thésée l'ap- « portât lui-même. »

Il serait curieux de voir la même idée chez deux peuples rivaux, et chacun d'eux montrant, par la manière dont il l'exprime, son caractère naturel. Les Spartiates, plus violents, choisissent l'impétueux Mars et l'enchaînent. Les Athéniens, plus politiques, préfèrent une jeune déesse et veulent la fixer dans leur

[1] 1723, traduction de la Haye, pag. 127.

ville par la ruse. Mais je crains que Pausanias aussi n'ait inventé cette explication. C'était un rapprochement naturel devant le Mars lacédémonien; mais, loin d'Athènes, on a droit de croire plutôt à un jeu de son imagination qu'à son exact souvenir.

Pour les Athéniens, on le voit par les auteurs, la déesse de la Victoire, c'était Minerve. Ils lui avaient consacré, sous ce nom, le petit temple dont il est question. La Victoire est un être allégorique, créé plutôt par la poésie et l'art que par la religion. Aristophane chante les ailes d'or de la Victoire. Phidias la met dans la main de sa Minerve et de son Jupiter. Les Béotiens la représentent sur leurs monnaies. Mais le paganisme lui-même ne confondait point la personnification d'un fait avec la cause première de ce fait. Une femme ailée représentait par une image sensible cette idée abstraite que nous nommons *victoire*. On ne croyait point qu'elle se donnât elle-même et décidât des destinées des peuples. Les grands dieux la tenaient dans leur main comme un de leurs attributs; eux seuls en disposaient à leur gré. C'étaient Jupiter, Mars, Minerve, que les mortels imploraient dans le danger. La Victoire, ailée ou sans ailes, n'était que le symbole du fait accompli.

En Attique, le dogme était plus précis encore. Minerve était la Victoire même : ce n'était pas un *surnom*, c'était son *nom;* on ne disait pas Minerve victorieuse, mais, par la réunion énergique de deux

substantifs, Minerve-Victoire. Déesse de la force guerrière et de la sagesse, elle possédait la condition infaillible, l'essence même de tous les triomphes.

Adorée déjà sous plusieurs noms dans l'Acropole, elle l'était en avant des Propylées sous cette nouvelle forme. Aussi croirais-je volontiers que ce nom de Victoire sans ailes ne fut inventé qu'à une époque postérieure, lorsque la tradition eut été obscurcie dans les souvenirs. On oublia Minerve, on ne vit plus que la Victoire, et, comme partout on la représentait sous la forme d'une jeune femme aux longues ailes d'or, on s'étonna de cette différence, on voulut se l'expliquer; l'imagination fit le reste. A Mégare, les exégètes avaient mieux conservé la tradition [1].

Pendant que Minerve était dans le temple, gage éternel de la puissance athénienne, sur la frise extérieure étaient représentés les combats où elle avait assuré l'avantage à son peuple; et, sur la balustrade de marbre qui entourait le temple, on voyait toute la troupe des Victoires personnifiées, messagères ailées qui, par l'ordre de Minerve, se pressaient, s'envolaient, accouraient de toutes parts à Athènes, y répandre la joie et l'orgueil. Il n'y aura donc point de vaine subtilité à voir dans ces diverses compositions de développement d'une même idée: dans le temple, la Divinité, principe de la victoire; au

[1] Ce fut bien la Minerve-Nicé, et non une victoire sans ailes, qu'ils nommèrent à Pausanias (*Att.*, XLII.)

dehors, les hommes qu'elle protége et l'action qu'elle conduit; détachés du temple, les Génies, image divinisée de chaque victoire, qui franchissent de leur vol le temps et l'espace, et qui s'appellent Marathon, Salamine, Platées.

La frise qui courait tout autour du temple n'orne plus que deux de ses côtés. La frise du nord et celle de l'ouest sont maintenant au Musée britannique; leurs moulages en terre cuite avaient été envoyés à Athènes; mais en les posant, on brisa celui de l'ouest.

Ces charmantes sculptures, par leur relief même et par la petitesse du monument, furent à la portée de tous les barbares qui possédèrent l'Acropole : aussi ont-elles été mutilées sans pitié. Les têtes, les bras, les ornements, tout ce qui se détachait en saillie a été brisé. S'il en reste assez aujourd'hui pour juger de leur beauté, il en reste trop peu pour qu'on puisse comprendre les sujets qu'elles représentent. Je pense surtout à la frise de la façade orientale, qui, si elle était complète, serait peut-être également une énigme pour nous, puisqu'aucun auteur ancien n'en a parlé, mais que son état de dégradation rend inexplicable. Ceux mêmes qui ont essayé de donner des noms à toutes les figures ont été forcés d'avouer[1] qu'ils avaient sous les yeux un mythe inconnu.

Vingt-quatre personnages remplissent la scène;

[1] .... Scheint jeder Versuch einer weiter eingehenden Deutung aufgegenben werden zu müssen. (*Die Akropolis von Athen*, par MM. Ross, Schaubert et Hansen, pag. 13)

comme le fragment de l'angle nord-est n'a pas encore été retrouvé, on peut porter ce nombre à vingt-huit. Au milieu, on voit une femme debout, d'une taille plus élevée. Son bras gauche ramène vers le corps un bouclier; son bras droit est étendu comme s'il avait tenu jadis une lance. Ces attributs, la place que cette figure occupe au centre du sujet, annoncent Minerve, à laquelle le temple était consacré. De chaque côté de Minerve sont deux hommes assis, l'un sur un rocher, l'autre sur un trône, les pieds posés sur un tabouret. Il est vraisemblable que, de même qu'au Parthénon et sur le temple de Thésée, les personnages assis sont des divinités. On pourrait peut-être nommer Jupiter et Neptune, ce dernier sur le rocher de l'Acropole où Minerve l'a admis à partager ses honneurs. A droite et à gauche des dieux se tiennent deux groupes composés chacun de trois femmes et de deux hommes qui se font symétriquement pendant. On peut encore conjecturer que ce sont les héros protecteurs de l'Attique et les femmes dont le nom était consacré par les traditions religieuses. Toutes ces figures occupent le centre de l'action; elles président, en quelque sorte, au drame qui se passe aux extrémités de la frise. Quel est ce drame? Y en a-t-il un seul? Y en a-t-il plusieurs? — A sa droite, le spectateur voit une figure drapée et assise que deux femmes cherchent à entraîner; à gauche, au contraire, trois femmes qui accourent avec un mouvement assez vif. Derrière

elles, un enfant nu et ailé est tenu par deux autres femmes : on pense naturellement à l'Amour.

On comprend que devant ces charmantes sculptures la curiosité s'éveille et leur demande le secret que leur mutilation a scellé. On comprend que l'imagination cherche à animer les personnages, à surprendre le drame qu'ils jouaient, lorsque la main des barbares a fait disparaître leurs pantomimes, leurs costumes, l'expression de leurs visages. L'amour de l'antiquité doit même prolonger ces efforts et ces combinaisons; mais c'est là un plaisir personnel, et je n'ai point le droit de mettre mes fantaisies à la place de l'histoire. C'est pourquoi je relègue parmi les notes [1] une explication qui ressemble à un roman.

Si le sujet de la frise orientale est un mystère, la beauté des sculptures, malgré leur état, n'échappe

[1] Je me suis rappelé, devant cette frise, la fable inventée par Aristophane que raconte Athénée : les dieux donnant à la Victoire les ailes de l'Amour (page 563). Voici comment on pourrait voir ce sujet représenté sur le temple : Minerve est au milieu de la scène; encore irritée de l'attentat de Vulcain, elle demande que l'Amour soit chassé du ciel et qu'on donne ses ailes à la Victoire. La Victoire deviendra sa messagère et annoncera d'un bout du monde à l'autre les triomphes qu'elle promet à son peuple. Le grand Jupiter l'écoute; Neptune, assis sur le rocher de l'Acropole, où il vient d'être admis, Neptune est de son avis; les héros protecteurs de l'Attique les entourent et se réjouissent. En vain les trois Grâces, vêtues comme les a vêtues Socrate, accourent pour défendre la cause de l'Amour. Déjà la Force et la Violence, ministres de Jupiter, l'ont saisi, quoiqu'il lève une main suppliante; l'arrêt va s'exécuter, et, du côté opposé, Iris et Hébé font lever de son siége la jeune Victoire pour la conduire auprès de Minerve.

à personne. Les figures du milieu et des extrémités ont particulièrement souffert. On n'y peut admirer que quelques draperies, les poses, le mouvement général. Mais les deux groupes intermédiaires, composés chacun de cinq personnages qui se tiennent debout, sont beaucoup mieux conservés : les femmes n'ont perdu que la tête et une partie des bras. L'élégance des ajustements, la finesse des plis, ce mouvement si cher aux artistes grecs qui font fléchir une jambe pour donner plus de souplesse et de variété à la draperie, la tunique, qui, nouée à la ceinture par l'extrémité, se double et tombe mollement sur les hanches, tout cela se voit encore, et l'on ne sait ce qui doit étonner davantage de la délicatesse du ciseau qui a rendu ces détails sur une si petite échelle, ou de la largeur du style qui a créé une grandeur que semblaient interdire les dimensions réelles.

Cette remarque s'applique également aux hommes, et surtout à ceux qui se trouvent derrière Neptune. L'un, qui paraît un jeune homme, est presque entièrement nu; un léger manteau, retenu sur l'épaule gauche, passe derrière les reins et vient s'enrouler au-dessus du genou. Le poids du corps repose sur la jambe droite; l'autre jambe, ramenée en arrière, ne touche à terre que par la pointe du pied; aussi le corps, porté en avant, s'appuie-t-il fortement sur un bâton ou sur une lance, le long de laquelle le bras s'allonge élégamment. La simplicité de cette pose, la beauté des formes, le sentiment et l'arran-

gement si parfait de l'ensemble, font de ce petit morceau un chef-d'œuvre.

L'autre personnage paraît au contraire d'un âge mûr. Les hanches sont peut accusées, la taille plus forte; sa tenue est pleine de calme et de gravité. Le torse est nu, mais la partie inférieure du corps est étroitement serrée par un manteau dont la plus grande partie s'enroule autour du bras gauche et retombe en plis harmonieux. Le mouvement des jambes et des draperies si justes qui les couvrent rappelle singulièrement l'*Aristide* du Musée de Naples et le *Sophocle* du palais de Latran.

Les trois autres côtés de la frise représentent des combats, et l'animation des sujets fait un contraste complet avec le calme majestueux de la façade. Au nord et au sud, les Athéniens sont aux prises avec des barbares que leur habillement fait facilement reconnaître. A l'ouest, comme les combattants sont nus, on est porté à croire que c'est un engagement entre les Athéniens et d'autres Grecs.

Au milieu du silence des auteurs anciens, on ne peut prétendre deviner quelles batailles les artistes ont voulu retracer. Certains savants[1] nomment la double victoire de Cimon à l'embouchure de l'Eurymédon, d'autres[2] Marathon et Platée. Les premiers verraient alors sur la frise occidentale les Grecs asiatiques, Lyciens et Cariens par exemple,

[1] Ross, Schaubert et Hansen, *Die Akropolis*, p. 15.
[2] Leake, *Appendix XV*, p. 533.

qui suivaient les satrapes; les seconds, les alliés que le grand roi avait trouvés dans le nord de la Grèce. D'après un des systèmes, il y aurait unité de sujet; l'autre accepterait des victoires et des époques différentes. Des deux parts les preuves manquent et les objections se balancent. Outre que la victoire de l'Eurymédon fut en grande partie une victoire navale, ce qui me ferait préférer l'opinion de M. Leake, c'est cette considération qu'un temple est plutôt élevé pour attester la puissance d'une divinité que pour rappeler les exploits d'un homme : une démocratie jalouse [1] et les sentiments religieux sont d'accord sur ce point. Assurément des triomphes différents sur différents ennemis donnent une plus grande idée de cette puissance et flattent mieux l'orgueil national. Dans cet esprit, je souhaiterais même pouvoir reconnaître sur la façade occidentale une troisième guerre entre Athènes et un peuple grec. Cela n'a rien d'invraisemblable, puisque dans le Pœcile on avait peint la défaite des Spartiates à Œnoé, et dans le portique des Douze Dieux, la bataille de Mantinée.

Au reste, on se demande comment les anciens pouvaient distinguer de pareils sujets autrement que par la tradition. En sculpture, la représentation d'un combat, surtout tel que l'exigeait une frise grecque,

[1] « The democratic jealousy of the Athenians would hardly have « permitted so direct and immediate an honour been conferred on « Cimon. » (Leake, *ibid.*, p. 533.)

était un lieu commun, une suite de groupes qui offraient à l'art une variété et des ressources infinies, mais rien de distinctif qui marquât le temps et le lieu. Le peintre fera facilement reconnaître la bataille de Marathon par le paysage, par les marais où les Perses se précipitent, par les vaisseaux phéniciens qui essayent en vain de les recueillir; mais tous ces détails sont interdits au sculpteur qui décore un temple. Les personnages mêmes sont sur un seul plan et ont une égale importance : ce n'est pas un combat général, mais une série de combats singuliers. Ici, il est vrai, les costumes indiquent des Perses, mais les Perses ont compté plus d'une défaite. Entre Grecs, au contraire, la couleur des manteaux, les signes peints sur les boucliers, maintenaient pour des yeux exercés la distinction des peuples; mais les Grecs s'étaient mesurés en tant de lieux! Enfin, si l'on retraçait des épisodes, des portraits célèbres, les contemporains seuls en avaient le secret; les âges suivants en étaient réduits à la tradition. Faut-il nous étonner de notre incertitude, quand cette tradition nous manque? L'art ne perd rien à cette lacune, qui ne préoccupe que l'histoire. Qu'importent le lieu, le nom, la date? Le combat en est-il moins animé, les guerriers sont-ils moins bien groupés, leurs formes moins belles, l'imitation de la nature, dans le développement de sa force, moins parfaite?

La frise méridionale est celle qui a le moins souffert. On y compte vingt-huit figures, dont sept seu-

lement sont devenues à peu près méconnaissables. Je n'entreprendrai point une description minutieuse qui n'apprendrait rien à personne. L'imagination se rend aisément compte d'une série d'engagements où, avec des mouvements et des succès divers, chacun attaque ou se défend. Le moment choisi par l'artiste est celui de la défaite. Déjà plusieurs barbares ont succombé; étendus à terre, ils sont foulés aux pieds par les chevaux. D'autres, blessés ou désarmés, vont recevoir le coup mortel. Mais c'eût été répandre sur la composition générale trop de monotonie que de ne pas donner quelquefois aux Perses de l'énergie et une apparence d'avantage. On en voit un, en effet, d'une taille élevée, qui, de son genou, presse un Grec renversé et lève le bras pour l'achever. C'est un chef sans doute, et son courage, autant que les riches draperies qui s'agitent autour de lui, l'ont signalé à trois Grecs qui volent au secours de leur compagnon; un d'eux lui a même déjà saisi le bras. Malheureusement, cette partie où la composition semble avoir plus d'étendue est fort endommagée; il en est de même de la scène suivante, où un Perse tombe avec son cheval. Dans les autres groupes, on peut admirer certains détails, particulièrement les formes des guerriers grecs, qui sont complétement nus; car l'on ne peut compter pour un vêtement la courte chlamyde qui vole derrière leurs épaules, ou qu'ils ont enroulée autour de leur bras gauche, pour parer les coups de l'ennemi.

La frise du nord, qui représente un sujet analogue, donnerait lieu aux mêmes remarques. C'est celle qui a été emportée en Angleterre, et qu'on a remplacée par un moulage en terre cuite. Les morceaux furent retrouvés par lord Elgin dans les murs d'une poudrière turque. Alors, pour la première fois, on découvrit l'erreur des anciens voyageurs, qui avaient vu ce petit temple debout et avaient parlé d'un combat d'Amazones. Le costume efféminé, les formes quelquefois délicates, l'action molle que l'artiste a donnée avec intention aux Perses, l'état de ruine[1] surtout de ces bas-reliefs, pouvaient tromper un coup d'œil rapide comme celui qu'on jetait dans ce temps-là sur les plus belles choses. Peut-être même un bouclier échancré, semblable à ceux des Amazones, un seul, que tient un Perse agenouillé, a-t-il contribué à cette illusion. Mais lorsqu'on eut retrouvé et vu de près ces marbres précieux, on reconnut que toutes les figures bien conservées étaient des hommes; ce qui n'engageait nullement à croire que celles qui étaient ruinées fussent des femmes. La barbe chez quelques-uns, le grand cimeterre oriental, la tiare, la tunique à manches, le vêtement plissé des jambes, ne diffèrent en rien de tout ce qu'on observe sur la grande mosaïque de Pompéi.

La frise de l'ouest est également à Londres. Mais elle est presque entière, tandis que les deux tiers de

[1] « ..... fregio carico di bassi rilievi di ben effigiate figurine, ma mancanti tutte della testa. » (Corn. Magni, p. 55.)

celle du nord sont complétement effacés. Ce qui m'a frappé surtout, c'est le caractère général de cette bataille, qui est engagée avec une violence et une fureur que l'on ne remarque point dans les deux autres. Il est possible, je le sais, que cela tienne uniquement à ce que différents artistes ont peut-être travaillé à la frise; un talent plus fougueux se serait chargé de ce côté. Mais ce n'est point prêter à l'art grec des beautés trop raffinées que de supposer que la sculpture suit fidèlement l'histoire. Elle fait combattre plus mollement ces Mèdes que l'on égorgeait par troupeaux, mais réserve toute sa force pour mettre dignement aux prises des Grecs qui ont la même force, le même courage, les mêmes armes. Ils se précipitent, en heurtant leurs boucliers, assènent des coups terribles, se disputent avec acharnement leurs morts. Pas un ne fuit, pas un ne recule; les blessés eux-mêmes, au lieu de demander grâce, se défendent encore sous le pied qui les presse.

Comme dans le Parthénon, comme dans le temple d'Apollon Épicourios à Bassæ, la direction de la frise, sur les côtés du temple, est de l'ouest à l'est; c'est-à-dire que la marche du combat, partant de la façade postérieure, aboutit à droite et à gauche du fronton principal. De sorte que l'artiste, dans l'arrangement des personnages et de leurs poses, avait à observer une triple convenance qui devenait une triple difficulté. Il fallait d'abord que les combattants se fissent face les uns aux autres, sous peine de

ne pouvoir combattre. Malgré cela, on devait sentir un entraînement général de l'action vers l'orient. Enfin il fallait, autant que possible, présenter de face ou de trois quarts chaque personnage au spectateur, les morts eux-mêmes : car une série de profils prête peu au développement de formes et de muscles que l'on demande à la sculpture. Avec quel art, quelle variété, quelle aisance surtout, l'artiste ne s'est-il pas joué au milieu de tant d'entraves! Je ne parle ni de la nature, si exactement copiée, ni du goût, dont les lois les plus délicates sont toujours respectées. C'est là, peut-être, ce que n'ont pas assez remarqué ceux qui comparent la frise du temple de la Victoire sans ailes avec les bas-reliefs de Phigalie.

A Phigalie, quelque habile que soit une main qui avait sans doute travaillé aux sculptures du Parthénon, on reconnaît une tendance fâcheuse: le besoin de renouveler des sujets aussi usés que l'étaient alors des combats d'Amazones et de Centaures, le désir surtout de faire, non pas mieux, mais autrement que les grands maîtres de l'art. De là une exagération qui fausse la nature; de là une recherche maniérée que le goût réprouve toujours; de là ces Centaures qui mordent à la gorge et ruent tout en même temps dans les boucliers, ces Amazones aux poses prétentieuses, que l'on renverse de cheval par les pieds, et dont les accidents sont plutôt ridicules que tragiques. Beaucoup de détails sont tourmentés,

invraisemblables, et, lorsqu'on voit l'ensemble de ces bas-reliefs à côté des sculptures du Parthénon, c'est alors, surtout, que la comparaison est fâcheuse [1] mais instructive. Les sculptures du temple de la Victoire, au contraire, sont d'un style pur, sévère, irréprochable : c'est le sentiment grec, avec toute sa mesure et son admirable instinct du vrai. Que ne les compare-t-on plutôt aux bas-reliefs du temple de Thésée, qui ont le même caractère, la même beauté, et qui sont peut-être de la même époque?

J'ai fait allusion tout à l'heure aux couleurs dont avaient pu être revêtues certaines parties de la frise. Je dois dire cependant qu'il n'en reste absolument aucune trace. L'air corrosif de la mer, le marteau des Turcs, la chaux qui fixait la moitié de ces débris dans le mur d'une poudrière, ont enlevé la surface même et comme l'épiderme du marbre; mais les restes de peinture que l'on voit sur la frise du Parthénon, sur la frise occidentale du temple de Thésée, autorisent, je crois, cette induction. Cependant, je ne parle que du fond de la frise, des armes, des draperies; là seulement on a trouvé de la couleur. Le nu restait-il blanc? Était-il revêtu d'une teinte légère? C'est encore un problème. Lorsque les bas-reliefs étaient taillés dans la pierre, on ajustait aux person-

[1] Pendant que Phidias, Alcamène et Panænus ornaient le temple d'Olympie, des sculpteurs d'un moindre mérite allèrent, avec Ictinus, en Arcadie. Leur œuvre m'a toujours semblé trahir la prétention d'éclipser Phidias lui-même.

nages féminins des têtes, des mains, des pieds, en marbre blanc : ce n'était probablement pas pour les peindre comme on avait peint la pierre. C'est ce qui est arrivé à Sélinonte, non pas dans ces temples archaïques où l'art est encore grossier et primitif, mais dans le temple plus moderne, dont les sculptures annoncent déjà par leur beauté le commencement du siècle de Phidias.

Lorsqu'en 1835 on détruisit la batterie qui s'élevait devant les Propylées, on trouva successivement de grosses plaques de marbre d'un peu plus d'un mètre de haut, entières ou en fragments, sur lesquelles étaient sculptées en relief des femmes ailées. Des trous de scellement montraient que ces plaques avaient dû être unies entre elles par les côtés et fixées, par en bas, sur quelque surface. La tranche supérieure, au contraire, percée de petits trous réguliers, supportait une grille de métal à laquelle la balustrade de marbre servait de soubassement. MM. Hansen et Schaubert, à qui revient l'honneur d'avoir découvert et relevé le temple de la Victoire, remarquèrent au bord de la terrasse, sur les dalles de marbre, une rainure d'un poli et d'une couleur différente; sa largeur correspond exactement à la largeur des plaques dans lesquelles les bas-reliefs sont taillés comme dans des cadres. Il y avait, en outre, des traces de scellement, et, comme ce côté de la terrasse est précisément celui qui domine l'escalier des Propylées, ils ont conclu avec raison

qu'il y avait là une balustrade formée par une série de sculptures qui regardaient l'entrée de l'Acropole et lui servaient de magnifique décoration.

Plus tard, on a découvert des fragments du même genre, dont un, surtout, est assez complet et d'une grande beauté. J'ai moi-même trouvé, dans mes fouilles, trois morceaux d'une nouvelle Victoire, un pied, une draperie, une aile ; le bras d'une autre Victoire qui tient un bouclier ; le torse d'une troisième dont les deux mains semblent avoir porté ou présenté quelque objet. Tous ces fragments sont réunis dans la cella même du petit temple. C'est là que cette troupe charmante attend que la main d'un artiste la restaure et lui redonne la vie.

Sur la plaque la plus considérable, on voit un taureau qui se cabre. Une Victoire, qui le masque en partie, le retient avec effort ; ses jambes sont écartées ; le corps se rejette en arrière comme pour résister à l'impétuosité de l'animal, qui l'entraîne à demi. En avant de ce groupe, une autre Victoire s'élance vivement : son bras gauche est levé en signe de triomphe, ses ailes sont étendues, ses draperies sont agitées par la rapidité de ses mouvements : on dirait qu'elle va prendre son vol.

Le même sujet se retrouve sur deux bas-reliefs, à Rome et à Florence. Celui de Florence, surtout, est une copie manifeste : seulement je ne me rappelle pas si les femmes ont ou non des ailes ; au

Vatican, elles n'en ont pas. Lorsque ces représentations étaient ainsi détachées, on ne pouvait y voir autre chose qu'une victime destinée au sacrifice qui s'échappe, et deux prêtresses ou deux figures allégoriques, dont l'une s'efforce de la retenir, tandis que l'autre s'enfuit effrayée. A Athènes, au contraire, à côté du temple de la Victoire, le sujet devient plus précis ; que ce soit le taureau de Crète ou le taureau de Marathon, ce sera toujours un triomphe remporté par un héros athénien, et l'on ne comprend pas pourquoi la peinture allégorique de ce triomphe marquerait la fuite et l'effroi. Du reste, le mouvement de la Victoire qui précède le taureau, son élan résolu, la hardiesse et les jets de sa draperie, trahissent plutôt l'ardeur que la crainte, et j'y vois plus volontiers un être immortel qui part pour annoncer une nouvelle glorieuse qu'une femme qui fuit devant un danger.

On remarque, à la ceinture des Victoires, deux petits trous destinés à recevoir des ornements de métal.

Quelque justement admiré que soit ce bas-relief, la pose un peu théâtrale de la première Victoire, ses draperies tourmentées, trahissent une prétention à l'effet qui ne laisse point l'esprit complétement satisfait. Il y a de la tournure, et le style est hardi, mais aux dépens de la simplicité.

Le second cadre, dont il ne reste que la moitié,

renferme un des plus déliceux morceaux de l'art antique : la Victoire qui *délie ses sandales* [1]. En équilibre sur la jambe gauche à demi fléchie, soutenue par le faible battement de ses ailes entr'ouvertes, elle se penche, en levant la jambe droite. Sa main tient délicatement les bandelettes qui attachent la sandale au-dessus du pied. L'autre bras, étendu, soutient le manteau qui a glissé et laissé découvertes les épaules et la poitrine, qu'une étoffe transparente semble destinée, non pas à voiler, mais à mieux faire voir. La ceinture est dénouée; les plis, après avoir modelé finement les contours des reins, se dérangent et mettent à nu une partie du flanc; ou, pour mieux dire, ce ne sont pas des plis, c'est un souffle qui court légèrement sur des formes d'une pureté admirable, comme il riderait la surface d'une onde tranquille. Sur les jambes, au contraire, que le manteau enveloppe encore, la draperie a plus de consistance; tout en accusant les formes, elle les voile; mais, en même temps, elle garde une finesse moelleuse en accord avec le reste de l'ajustement. Mille plis et replis se forment, s'accompagnent, se séparent, se confondent, légers, naturels, pleins d'ampleur, de grâce et d'harmonie. Jamais le ciseau n'a rencontré plus heureusement la vérité jusqu'à l'illusion. Le marbre semble une substance transparente

[1] M. Ross l'appelle *Die Sandalenbinderinn*; mais on fait difficilement un nœud avec une seule main, tandis qu'on le défait très-aisément. C'est un détail, du reste, peu important.

où s'est reflétée et fixée la conception idéale de l'artiste. Ajoutez une blancheur enchanteresse que le temps a respectée, en jetant seulement sur les fonds quelques ombres dorées.

La critique que je soumettais plus haut aux admirateurs de la Victoire *au Taureau*, je sais qu'on pourra me l'adresser à mon tour. N'y a-t-il pas aussi de la recherche et de la manière dans cette figure? Je l'avoue, et le contraire devrait plutôt surprendre. Il y a dans ces deux morceaux la même tendance, comme il y a peut-être la même main; mais ce qui fait la différence, c'est le succès.

Le propre des écoles qui commencent, non pas la décadence, mais le raffinement de l'art, c'est l'inégalité. Les difficultés qu'elles se créent à plaisir, pour en triompher, deviennent parfois des écueils, et l'*effet*, qu'elles poursuivent avec amour, a ses caprices et ses fuites. Mais lorsque le but est heureusement atteint, l'œuvre a une beauté qui frappe, parce qu'elle a voulu frapper, et un charme d'autant plus puissant qu'il a été plus cherché. L'artiste a rêvé, sous des voiles transparents [1]. un beau corps dont les formes pures se dessinent, s'accusent, se révèlent, en paraissant se cacher, mélange de volupté et de pu-

[1] Le pendant de cette Victoire, bien propre à montrer comment le même principe mène à des résultats différents, ce sont ces étranges statues des élèves du Bernin, qui remplissent une chapelle de Naples, Santa-Maria della Pietà de' Sangri : la *Pudeur* sous un linge mouillé, le *Christ* dans son linceul, le *Vice* dans un filet.

deur. Il a voulu traduire cette illusion sur le marbre. — Eh bien! il a admirablement réussi. Dès lors, la recherche est devenue un art infini et une grâce idéale. Ce n'est plus la grande école de Phidias; mais la beauté n'a-t-elle qu'un principe et qu'un moule, dans la nature comme dans l'art? Après la Vénus de Milo, la Vénus de Médicis n'est-elle pas aussi un chef-d'œuvre?

La tête de la Victoire *à la Sandale* a été brisée. Au-dessus du cou, on voit peintes en rouge sur le fond uni deux ou trois petites boucles de cheveux. Quelque partisan que je sois de la couleur, quelque persuadé de l'existence de la couleur sur la chevelure de certains antiques[1] j'ai toujours tenu pour suspectes ces traces si nettes et si spirituellement placées. La couleur antique, appliquée à l'encaustique sur les surfaces lisses, forme un enduit, une croûte légère : c'est ainsi qu'on la retrouve constamment. Ici, au contraire, il n'y a qu'un coup de pinceau rapide, une teinte passée sur le marbre, inégale et laissant dans l'épaisseur même de la ligne des parties blanches. Je ne critique point le dessin, par égard pour son auteur encore vivant, peut-être. Mais n'est-ce pas un prodige, quand les couleurs des autres bas-reliefs et du temple tout entier ont diparu, qu'il soit resté en un seul endroit lisse, c'est-à-dire plus exposé qu'un autre, non pas quelques points,

[1] Les filles de Balbus avaient les cheveux dorés; la Vénus de Médicis les avait peints en rouge.

non pas quelques parcelles colorées, mais des traits suivis, précis, que vingt-quatre siècles n'ont pas altérés? MM. Ross, Schaubert et Hansen, qui découvrirent eux-mêmes ce bas-relief, dans la description[1] qu'ils en donnent, ne parlent pas de cette couleur si visible; eux pourtant qui regrettent de n'en avoir trouvé ni sur le temple, ni sur la frise, qui sont des partisans si convaincus de la polychromie, et qui en ont cherché minutieusement la preuve sur chaque pierre du monument. Ceux qui assistèrent aux fouilles[2] ne la remarquèrent pas davantage. Lorsqu'un fragment est mis au jour, l'action de l'air fait disparaître, d'ordinaire, les couleurs que l'humidité de la terre avait conservées. Il serait assez étrange qu'elle fît revivre celles qui avaient disparu.

Une quatrième Victoire, moins complète que les autres, se présente de profil, et rappelle, par sa pose, la Victoire des monnaies béotiennes. Droite et calme, elle étend son bras mutilé comme si elle avait présenté une couronne. Un voile léger, mais chaste, dessine ses formes pleines de fermeté. Les plis tournent sur la hanche, serrés entre les deux jambes, dont l'une fléchit gracieusement. Il y a dans cette sculp-

[1] P. 14 et 18.

[2] M. Pittakis, conservateur des antiquités d'Athènes, qui ignore, du reste, quand cette peinture parut pour la première fois. Il est bon de faire remarquer que les artistes de tous les pays passent des journées entières, des mois, dans l'Acropole, dessinant, peignant, mesurant les ruines à leur aise. Les sculptures ne sont point enfermées, mais réunies dans la cella ouverte et toujours accessible du petit temple.

ture plus de simplicité que dans les précédentes; un goût sévère lui donnera peut-être la préférence.

Je ne décris point les fragments plus petits qu'on a trouvés encore, des ailes, des membres nus ou drapés, des ornements : ici, une épaule percée de trous réguliers pour recevoir un ajustement de métal; là, les pieds croisés d'une femme assise, ou bien un autre pied qui s'est posé sur un rocher (l'Acropole?); plus loin, un sein sur lequel des bandelettes croisées serrent la tunique, comme dans les statues de Diane. Partout de l'art, de la variété, de la délicatesse, mais partout aussi la plus complète obscurité. Ces Victoires qui s'envolent, arrivent, se posent sur l'Acropole, délient leurs sandales, sont levées, sont assises, tendent des couronnes, représentent-elles un seul mythe, une seule action? Ou bien accourent-elles des différents points du monde et viennent-elles se ranger autour de la grande Victoire, de Minerve, dont elles sont les messagères? Quand le peuple athénien monte l'escalier des Propylées, lui disent-elles par leur pose allégorique, par des inscriptions, ou par la seule force de la tradition : « Je suis Marathon, je suis Salamine, « je suis l'Eurymédon; je viens de Thrace, je viens « de Lesbos, je viens de Sphactérie. » Flatteurs muets, que l'on imitait moins éloquemment à la tribune de Pnyx.

Que cette balustrade soit postérieure au temple lui-même, c'est ce dont on se convaincra facilement, en comparant ses sculptures avec celles de la frise;

non-seulement le style, mais le principe même en est tout différent. Autant que nous pouvons nous faire une idée des époques de l'art grec et de la manière de ses grandes écoles, les Victoires sont plus près du siècle de Lysippe que du siècle de Phidias. Aussi l'opinion de M. Ross n'a-t-elle rien d'invraisemblable. Il croit que cette décoration fut ajoutée par l'orateur Lycurgue, ce grand administrateur qui s'était proposé Périclès comme modèle, qui amassa dans le trésor public six mille cinq cents talents de plus que lui, et enrichit Athènes de monuments et d'œuvres d'art de toute sorte.

Il est également impossible de déterminer avec certitude l'époque à laquelle le temple de la Victoire a été construit. On sait que son emplacement était consacré par une antique tradition : « La mer, » dit Pausanias, « se découvre de cet endroit, et c'est de « là qu'Égée se précipita, lorsqu'il aperçut les voiles « noires du vaisseau qui revenait de Crète. » D'autre part, la statue de la Victoire était en bois, c'est-à-dire fort ancienne, comme toutes les statues de ce genre; les auteurs manquent rarement à nous en avertir. En conclure qu'il y a eu un temple avant les guerres médiques, que ce temple a été détruit par Xerxès, et en voir les restes dans quelques fragments d'ordre ionique trouvés au-dessous des Propylées, c'est ce que chacun est libre de faire, suivant sa fantaisie; mais cela jetterait peu de lumière sur l'origine du monument actuel.

Les observations suivantes, au contraire, disposent à le croire antérieur à la construction des Propylées :

1° Le silence de Plutarque, qui énumère et loue si longuement les travaux de Périclès ;

2° La situation de la terrasse qui supporte le temple ; elle est unie au mur d'enceinte, dont un de ses côtés n'est que le prolongement : c'est le mur qui regarde le midi, et qui fut construit par Cimon ;

3° Les traces de remaniement qu'offre cette terrasse, au-dessous de l'escalier des Propylées : on dirait qu'on l'a taillée et réduite pour l'amener à l'alignement général, et que d'un rectangle on en a fait un trapèze ; les assises du bas, en effet, par leurs saillies inégales et leur rudesse, ressemblent singulièrement à l'intérieur d'un massif de maçonnerie qu'on aurait mis à découvert ;

4° L'affleurement des degrés du temple au nord et à l'est avec les bords de la plate-forme, tandis que du côté opposé il reste un espace libre. Il y a là quelque chose d'étroit, de gêné : on semble avoir réduit la terrasse jusqu'à la dernière limite, pour la faire rentrer dans le plan général ;

5° La disposition du petit temple, qui se présente obliquement sur la façade des Propylées. Tout en l'ouvrant vers l'orient, on eût pu le tourner un peu plus vers le nord et le rendre perpendiculaire au grand édifice qu'il précédait. L'orientation des temples n'était pas déterminée par des procédés très-rigoureux. Le Parthénon en fournit la preuve ; car son

axe fait avec l'est un angle plus écarté que l'axe du temple de la Victoire, et celui-ci s'en écarte déjà lui-même. Ou l'architecte des Propylées a cherché cette irrégularité, ou le monument était plus anciennement construit ;

6° L'inégale largeur des deux ailes des Propylées, qui semblerait s'accommoder aux exigences de constructions antérieures, c'est-à-dire du temple et de sa plate-forme ;

7° Une statue d'Alcamène, qui était placée auprès du temple de la Victoire : c'était une Hécate à trois corps qu'on appelait l'*Hécate de la Terrasse*. Alcamène était contemporain de Phidias.

Toutes ces remarques prises isolément, n'ont qu'une faible portée; réunies, elles se fortifient l'une par l'autre et concourent à former, non pas une preuve, mais une probabilité.

Du moment qu'on ne peut attribuer un monument à Périclès, on se reporte naturellement au temps de Cimon. Lui aussi avait la passion des arts; lui aussi embellit Athènes de temples, de portiques, de jardins; seulement il ne les payait pas avec l'argent des alliés, mais avec les dépouilles des Perses. C'est Cimon qui a donné l'impulsion à ce grand siècle que remplit injustement un seul nom. Précisément il fit construire la muraille qui regarde le midi, et l'on sait par un écrivain latin [1] qu'il ne fortifia pas seule-

[1] « His ex manubiis Athenarum arx, qua ad meridiem vergit, est « *ornata*. » (Corn. Nép., *Cimon*, 2.)

ment cette partie de l'Acropole, mais qu'il l'orna.

Enfin, l'examen du temple lui-même fournit encore quelques indices. La frise rappelle la frise orientale du temple de Thésée, par son style, par son fort relief et par certaines parties de la composition qui sont presque semblables. Or, l'on attribue avec raison à Cimon la construction du temple de Thésée. On retrouve au-dessus du pronaos ces figures debout ou assises, aux poses calmes, aux belles draperies, ces groupes de combattants, si animés au contraire, que l'on admire sur l'entablement du temple de la Victoire. D'en bas, les sculptures du temple de Thésée, noircies et mutilées, se distinguent mal; mais, de près, on est frappé de leur beauté et de leur air de famille. Cette perfection n'a rien d'étonnant, puisque Cimon ne précéda Périclès que de quelques années. Je me suis toujours figuré reconnaître dans ces deux ouvrages la même école, j'allais dire la même main.

Pour le caractère de l'architecture, la conformité du temple de la Victoire avec l'ordre intérieur des Propylées m'inspirerait de grands scrupules, si je ne voyais le dorique du temple de Thésée reproduit minutieusement par le dorique du Parthénon. Il est naturel que, dans l'ordre ionique également, les formes, les lignes, les moindres ornements, fussent fixés par la tradition. C'était à la recherche de l'idéal dans les proportions et de la perfection dans les détails que s'appliquaient la science et le génie des ar-

chitectes. Aussi distinguons-nous, avec raison, les époques de l'art dorique par l'échelle des proportions, depuis la pesanteur jusqu'à la légèreté, et par les nuances des détails, depuis la rudesse jusqu'à une délicatesse efféminée. Mais, si ces progrès sont faciles à suivre sur vingt-cinq à trente temples doriques qui restent encore en Grèce, en Sicile et en Grande-Grèce, il n'en est pas de même de l'ordre ionique, qui a laissé peu de traces, et qu'Athènes seule offre à son apogée.

Faute de données, l'analogie pourrait faire croire les colonnes de la Victoire plus anciennes, parce que le rapport entre leur hauteur et leur diamètre est plus fort, les cannelures plus profondes, les caissons des plafonds trop petits et semblables à ceux du temple de Thésée. Le trait le plus décisif, c'est que le temple de la Victoire, quoique semblable à l'ionique des Propylées, en est bien loin par le sentiment et par le fini d'exécution.

La terrasse qui sert de soubassement au temple est en pierre; mais du côté des Propylées, elle se termine par une corniche de marbre blanc; et des trous régulièrement disposés sur trois rangs, dans toute la hauteur, servaient vraisemblablement à sceller le revêtement de marbre qui se raccordait avec la corniche. Peut-être aussi avait-on attaché à la muraille des armes, des trophées, souvenirs glorieux de différentes victoires.

Du côté de l'ouest, dans l'épaisseur du mur, deux

niches sont ménagées, d'inégale profondeur, séparées par un pilier isolé du mur [1].

Lorsque M. Leake vit l'Acropole, ces niches étaient murées, car les Turcs croyaient que l'intérieur du massif était rempli de sable, et qu'en cas de siége il suffisait de les ouvrir pour que le sable s'écoulât et découvrît une entrée dans la citadelle. C'est probablement cette idée qui a fait imaginer à M. Leake [2] un sanctuaire souterrain, où étaient honorées en commun deux divinités, chacune avec sa porte particulière, la *Terre nourrice* et *Cérès verdoyante*. On dégagea plus tard ces prétendues portes, et l'on ne trouva que deux niches où il y a place à peine pour un autel ou une statue.

Néanmoins on continua à les regarder comme consacrées à Cérès et à la Terre, peut-être parce qu'il vaut mieux donner un nom, même sans preuves, à un lieu antique, que de le laisser obscur et sans intérêt. Moi aussi, je suis tout disposé à croire qu'un tombeau inconnu à Sparte est celui de Léonidas, à Syracuse celui d'Archimède, à Naples celui de Virgile. Quand la science n'a pu arracher à une ruine son secret, qu'elle l'abandonne à l'imagi-

[1] Elles ont 2 mèt. 32 cent. de hauteur. Celle du nord a 1 mèt. 18 cent. de largeur, 1 mèt. 22 cent. de profondeur; celle du midi a 1 mèt. 31 cent. de profondeur, 1 mèt. 67 cent. de largeur.

[2] « At the foot of the wall are two doors conducting into a smal « grotto or excavated chamber. This chamber is probably the adytum « of *Ceres* and *Tellus*. The two doors are well appropriated to the two « deities. » (P. 303.)

nation populaire, qui la pare de poétiques souvenirs! Mais la Terre nourrice et Cérès verdoyante ne sont point des noms si célèbres, deux niches dans un mur ne captivent point si souvent l'attention du voyageur, que je ne puisse faire remarquer combien les témoignagnes anciens se prêtent peu aux idées reçues.

Pausanias d'abord, en montant à la citadelle, énumère les temples qu'il rencontre sur sa route, celui d'Esculape, le tombeau d'Hippolyte, les statues de Vénus populaire et de la Persuasion, enfin le temple de la Terre nourrice et de Cérès Chloé. Soudain il commence : « La citadelle n'a qu'une entrée et n'en souffre point d'autre, étant escarpée de toutes parts. » A moins de s'écrier : « J'entre dans l'Acropole! » peut-il indiquer plus clairement que les monuments qu'il vient de décrire sont en dehors?

Lysistrata s'est enfermée dans la citadelle avec les femmes athéniennes, et fait bonne garde à la porte pour empêcher les désertions, qui commençaient, déjà. Tout d'un coup elle s'écrie :

Femmes, femmes, venez à moi, accourez promptement!

UNE FEMME.

Qu'y a-t-il, dis-le-moi? pourquoi cries-tu?

LYSISTRATA.

Un homme! je vois un homme qui court comme un forcené.

UNE FEMME.

Où donc est-il?

LYSISTRATA.

Près du temple de Cérès Chloé.

UNE FEMME.

Oui! je le vois! Mais qui ce peut-il être?

LYSISTRATA.

Regardez! Quelqu'une de vous le connaît-elle?

MYRRHINE.

Oui, certes, moi! c'est mon mari Cinésias.

Ainsi, Cinésias est bien en dehors de l'Acropole, lorsqu'il est auprès du temple de Cérès, puisque les femmes ont le temps de le voir accourir, de le regarder, de s'interroger, de se répondre. Ensuite, Myrrhine et Lysistrata peuvent encore s'entendre pour leur malin complot :

LYSISTRATA.

Tu dois alors le tromper, le brûler, le torturer.....

MYRRHINE.

Sois tranquille : c'est mon affaire.

LYSISTRATA.

Eh bien! je reste auprès de toi pour t'aider à l'enflammer et à le jouer. Vous autres, éloignez-vous.

Alors seulement Cinésias, dont la course est si furieuse, arrive auprès d'elles.

Enfin, si l'on doutait encore, voici un passage de Thucydide qui me paraît décisif : « La citadelle et le « quartier qui s'étend à ses pieds, du côté du midi, « étaient jadis toute la ville. En voici la preuve : « dans l'Acropole même, on voit les temples de dif- « férents dieux, et ceux qui sont *en dehors* de l'Acro- « pole sont situés, presque tous, au midi de la ville, « par exemple, le temple de Jupiter Olympien, celui « d'Apollon, celui de la Terre.... » de la Terre, ajoute

le scoliaste, pour qu'il n'y ait point de méprise, « de « la Terre, c'est-à-dire de Cérès. »

L'usage, on le comprend, n'était pas de désigner le temple par les deux noms. Il paraît qu'au temps du scoliaste on disait, par abréviation, le temple de Cérès, comme Aristophane dit le temple de Chloé, et Thucydide le temple de la Terre.

Quant aux surnoms des deux déesses, voici la réponse assez ridicule de Pausanias : « Ceux qui veu- « lent en savoir la raison, » dit-il, « peuvent la de- « mander aux prêtres. »

CHAPITRE X.

INTÉRIEUR DE L'ACROPOLE : L'ENCEINTE DE DIANE BRAURONIA.

L'intérieur de l'Acropole était tellement rempli de monuments, d'autels, de statues, de bas-reliefs, d'offrandes, d'inscriptions qui consacraient, soit les actes publics, soit la gloire des particuliers, que ce n'était plus, aux yeux des anciens, qu'un immense monument. Aussi ne se rencontrait-il qu'un archéologue assez patient pour décrire complétement ce monde créé par l'art. Il ne fallait pas moins de *quinze livres* à Héliodore pour remplir une pareille tâche. Mais les savants des siècles postérieurs ne firent qu'effleurer un si vaste sujet. Strabon, qui vit l'Acropole encore intacte, écrit quatre lignes, où il nomme la lampe qui ne s'éteint jamais et la statue en ivoire de Minerve : « Mais, » dit-il tout à coup, « si « je voulais indiquer tous ces monuments tant célé-

« brés et tant vantés, je craindrais par trop d'abon-
« dance de passer les bornes convenables. » Il pousse, en effet, si loin la réserve, qu'il n'en dit pas un mot. Pausanias, le consciencieux Pausanias, qui avait consacré quarante et un chapitres à l'Altis d'Olympie, n'en donne que six à l'Acropole, qu'il visite en courant. Jamais son récit n'a montré autant de précipitation ni laissé plus de lacunes; lui-même nous en avertit : « Je ne veux point décrire les statues d'une
« moindre importance. Il faut que je passe outre, puis-
« que je dois parcourir également toute la Grèce. »

En contemplant aujourd'hui les débris de ces immenses richesses, l'on comprend que les anciens s'effrayassent à la seule pensée d'en dresser l'inventaire. Bien des siècles, bien des révolutions, bien des barbares, ont anéanti jusqu'aux traces du plus grand nombre. Le reste ne nous est connu que par des inscriptions gravées sur les piédestaux et les colonnes, de même que nous lisons sur leurs tombeaux les noms des générations qui ne sont plus que poussière. Mais telle est la quantité de ces fragments, qu'il me faut, à mon tour, m'excuser d'en passer un grand nombre sous silence, et de ne choisir que les plus intéressants ou ceux qui se rattachent le plus directement à mon sujet. On avait fondé à Athènes, en 1837, un journal archéologique pour publier les antiquités, à mesure que les fouilles les découvraient. L'Acropole, bien entendu, occupait la place la plus considérable. En quatre ans, cinq cents pages in-folio

ont été remplies. On juge où cela m'entraînerait, si je voulais être complet.

Le but de cet ouvrage est, à la fois, de décrire les ruines de l'Acropole et de retrouver les principaux éléments d'une restauration qui retracerait à notre imagination un ensemble à jamais perdu pour nos yeux. Il est donc naturel que je m'attache à tout ce qui a une signification topographique et une place dans l'histoire de l'art, en négligeant les détails qui n'en ont aucune, par exemple, toutes les tables de marbre sur lesquelles on écrivait les lois, les décrets, les comptes publics, les noms des magistrats, les récompenses votées par le peuple, les traités conclus avec les autres États, les dettes des villes tributaires, le relevé des trésors contenus dans les temples, les dépenses faites pour les monuments, etc., etc., témoignages d'un prix inestimable pour l'histoire, mais qui ont une place plus convenable dans des ouvrages spéciaux. Faciles à briser et à transporter, ces tables ne présentent souvent que des fragments jetés au hasard ou employés comme matériaux dans des constructions modernes. Il en est tout autrement des indications entaillées sur le rocher, des soubassements, des petits édifices, des piédestaux. On a pu les renverser, les mutiler, mais les plus considérables sont restés à leur place par leur propre force; les plus petits se sont retrouvés à peu de distance, enterrés de bonne heure sous les cendres et les décombres.

Chacun peut les grouper à son goût autour des masses principales, non pas avec une symétrie et une régularité géométriques, mais disposés avec une variété et un désordre auquel le caprice des différents âges avait, peut-être, seul présidé. L'on sait, pourtant, combien ce système est conforme aux habitudes antiques, et les traces multipliées çà et là sur le rocher en sont une preuve incontestable.

« Dès l'entrée même de la citadelle, » dit Pausanias, « on voit la statue de Mercure Propyléen, et « les Grâces, qui sont, à ce que l'on prétend, l'œu- « vre de Socrate, fils de Sophronisque. » C'était sous le portique du Propylée intérieur qu'étaient ces sculptures.

Socrate avait représenté les trois Grâces complétement vêtues. Non pas que cela eût quelque chose d'extraordinaire dans ce temps-là. C'était une tradition absolue de draper les figures féminines, et ce fut une innovation dans le fronton du Parthénon que Vénus nue assise sur les genoux de sa mère : encore était-ce Vénus! Différents auteurs ont parlé de la vocation de Socrate pour l'art, avant que la philosophie lui eût fait tout quitter. Il paraît, d'après les expressions de Pline, que son œuvre avait du mérite ; mais, qui l'a jugée d'un esprit impartial ? Aristophane s'en moquait et faisait jurer Socrate *par les Grâces*.

La première statue qu'on trouvait, au seuil même de l'Acropole, était une lionne de bronze, sans langue, image qui rappelait le nom et l'héroïsme de la

courtisane Léæna : Hippias la fit expirer dans les tourments, parce qu'il la savait aimée d'Aristogiton et supposait qu'elle avait eu connaissance de son projet. Les Athéniens, devenus libres, n'osèrent point mettre dans le sanctuaire de l'Acropole le portrait d'une courtisane; mais leur admiration ingénieuse inventa ce détour.

Auprès de la lionne était une statue de Vénus, offrande de Callias, ouvrage de Calamis, sculpteur célèbre de la vieille école, dont le style, malgré un reste de sécheresse, ne manquait ni de grâce ni de légèreté. A la place même que la Vénus devait occuper, devant la première colonne à main droite en sortant du chemin creux des Propylées, on trouve aujourd'hui un grand piédestal rond en marbre pentélique. Il a été dérangé évidemment : mais sa dimension ne permet pas de supposer qu'il vienne de loin, et précisément on y lit le nom de Callias en caractères du beau siècle. Comme en même temps le donataire a rappelé les victoires qu'il avait remportées dans les différents jeux, on dirait qu'il n'a consacré la statue que pour avoir l'occasion d'immortaliser ses triomphes.

Auprès était Diitréphès, général athénien, percé de flèches et sur le point d'expirer. Sa statue était en bronze; son fils Hermolycus la lui avait élevée. Du moins, c'est ce que nous apprend un piédestal trouvé deux cents pas plus loin, à l'ouest du Parthénon, dans le mur d'une citerne moderne. Le nom de l'ar-

tiste, *Crésilas,* y est aussi gravé, et c'est sur cette indication qu'on a reconnu, malgré son déplacement, le piédestal de Diitréphès. Car Pline rapporte que l'on admirait parmi les statues de Crésilas, « le « *Blessé qui expire,* si heureusement rendu qu'on « peut calculer ce qui lui reste de vie. »

« Près de Diitréphès, » continue Pausanias, « en « laissant de côté les statues les moins remarqua- « bles, on voit la déesse Hygiée et Minerve, sur- « nommée elle-même Hygiée. En outre, une pierre « d'une dimension suffisante pour qu'un petit homme « puisse s'y asseoir : on raconte que Silène s'y est « reposé lorsque Bacchus vint en Attique. » Le piédestal de Minerve Hygiée est encore à sa place. Il est en marbre pentélique et forme un peu plus du demi-cercle. Adossé à la dernière colonne de l'angle sud-est des Propylées, il nous montre comment les précédents piédestaux étaient disposés : mais aucun ne s'adapte avec tant d'art au monument lui-même. On y reconnaît une grande conformité dans le style; c'est la même pureté dans les profils, c'est jusqu'à la couleur du marbre.

La statue de Minerve Hygiée fut, en effet, consacrée par Périclès pendant la construction des Propylées. Le plus actif et le plus zélé de ses ouvriers était tombé d'une grande hauteur, et les médecins désespéraient de le sauver. Périclès en était fort affligé, lorsque Minerve lui apparut en songe et lui indiqua un remède qui guérit aussitôt le malade. Ce

remède était une herbe qui croît naturellement sur l'Acropole et qu'on appela depuis *Parthénion*[1]. Aujourd'hui elle couvre chaque printemps l'Acropole, et poursuit de son arome le visiteur qui la froisse du pied. Périclès reconnaissant éleva à Minerve Hygiée une statue en bronze qui était un peu plus grande que nature, comme on peut le présumer d'après la trace des pieds sur la base. *Pyrrhus* en fut l'auteur : le texte de Pline et l'inscription gravée sur le piédestal sont d'accord sur ce point.

Auprès de Minerve Hygiée, il y avait un autre piédestal plus petit, en marbre de l'Hymette ; on l'a enlevé et déposé dans le vestibule des Propylées. Le nom d'Hygiée s'y lit en lettres d'époque romaine.

Naturellement, les premières statues que l'on consacra après le renouvellement de l'Acropole par Périclès se groupèrent vers l'entrée, pour attirer les regards. C'est là, en effet, qu'on a découvert un certain nombre d'inscriptions archaïques : la plupart se réduisent à quelques lettres. J'ai déjà cité les offrandes de Callias et d'Hermolycus : à gauche de l'entrée et comme pendant au piédestal de Vénus, il y en a un autre en forme de fer à cheval, consacré par Alcibius. La statue était l'œuvre du sculpteur *Nésiotès*, contemporain de Phidias et l'un de ses rivaux, dont nous retrouverons plus d'une fois le nom dans l'Acropole.

Au lieu de s'avancer plus loin, si l'on tourne à droite

[1] Matricaria Parthenium, Parietaria diffusa. Linn.

du piédestal de Minerve Hygiée, on entre dans un passage de dégagement qui sépare le sud des Propylées d'une grande terrasse. Le mur qui entoure cette terrasse est formé d'abord par le rocher taillé qui s'élève par degrés : lorsque le rocher cesse, des assises de tuf posées sur une large rainure, préparée pour les recevoir, continuent à élever la muraille. C'est cette muraille qui forme au nord l'enceinte de *Diane Brauronia*. Il paraît, du reste, que ce réduit, qui devient à son extrémité un véritable fossé, avait été comblé dès les temps anciens. En le déblayant, on l'a trouvé rempli par les innombrables éclats de marbre que le ciseau avait fait voler en taillant les Propylées. Dans le fond, au contraire, au-dessous du mur pélasgique, on a trouvé une grande épaisseur de cendres et de charbons, mêlés à des fragments de vases, de figurines en terre cuite. C'est là qu'on avait jeté les restes de l'incendie de Xerxès : nous aurons plus d'une fois l'occasion de remarquer comment on les utilisa dans l'Acropole pour les remblais.

En revenant vers Minerve Hygiée, on aperçoit auprès du grand portique des Propylées quelques piédestaux sans inscriptions qui s'appliquaient le long du mur : une petite stèle est particulièrement curieuse, parce qu'elle porte encore à son pied un large trou de scellement carré, qui correspond aux trous taillés sur le rocher. Au-dessus de ces fragments, on a placé un grand bas-relief coupé par le milieu. Ce sont deux jambes nues qui s'écartent par un mouve-

ment assez violent, comme si l'homme auquel elles appartenaient s'avançait vivement. Derrière lui flottent quelques plis d'une courte chlamyde. Ce bas-relief, grand comme nature, est d'un très-beau style, et une certaine roideur pleine de force et de vie rappelle telle et telle métope du Parthénon. Il est vraisemblable qu'il était appliqué sur le mur naturel qui va en montant peu à peu, et forme le côté septentrional du péribole de Diane Brauronia. Tout le pied du rocher était masqué par une multitude d'offrandes, dont il ne reste malheureusement que les traces. Grands, petits, carrés, rectangulaires, ces monuments s'entassaient, se dressaient de toutes parts; ils bordaient surtout la droite du grand chemin qui fait, en sortant des Propylées, une courbe vers le sud.

CHAPITRE XI.

ENCEINTE DE DIANE DE BRAURONIA.

L'enceinte consacrée à Diane Brauronia est bornée, au nord, par la muraille qui vient d'être décrite, à l'ouest par le mur pélasgique, au sud par le mur de Cimon, à l'est par une quatrième muraille semblable à celle du nord; c'est-à-dire que le rocher, tant qu'il existe, est taillé perpendiculairement; lorsqu'il cesse, des assises reposent sur sa surface aplanie comme sur un soubassement, et s'élèvent jusqu'à la hauteur voulue. Quelques-unes sont encore en place.

On monte au plateau sur lequel était le temple par huit marches très-douces, également taillées dans le rocher et bordées jadis par une haie de statues et de stèles, dont les traces sont profondément creusées.

A l'entrée était un enfant en bronze tenant un vase d'eau lustrale, ouvrage de Lycius, fils de Myron.

Myron lui-même avait fait Persée tenant la tête de Méduse. Je remarque d'abord que ces deux statues, d'une même école, représentant toutes les deux des personnages qui portent quelque chose à la main, semblent se faire pendant, et se prêter, par conséquent, à la décoration des deux côtés d'une entrée. En outre le vase d'eau lustrale que tenait la statue de Lycius n'était pas un ornement sans objet, mais il devait être placé sur le seuil du sanctuaire pour que chacun s'y purifiât en passant. C'est ainsi que, dans nos temples modernes, le vase qui contient l'eau bénite est souvent soutenu par un ange.

« On appelle la déesse *Brauronia*, » dit Pausanias, « à cause du dème de Brauron, où se trouve l'antique « image de bois qui vint, à ce qu'on rapporte, de « Tauride. » Le temple n'existe plus, et le sol véritable de l'Acropole n'a pas encore été assez dégagé pour qu'on en marque la place avec certitude. Voici cependant quelques indications.

Le niveau de l'enceinte n'est point partout égal; la partie occidentale, la plus voisine des Propylées, va sensiblement en pente; le rocher brut y apparaît çà et là; on n'y découvre aucune substruction d'édifice. Ce n'est point de ce côté évidemment qu'il faut diriger ses recherches. La partie orientale, au contraire, présente une surface exactement aplanie. Le rocher est taillé sur une longueur d'au moins vingt-cinq pas. C'est à cette plate-forme que conduit immédiatement l'escalier de huit marches. Aujourd'hui, elle est cou-

pée par deux murs à hauteur d'appui dans lesquels sont encastrés, comme les cubes d'une mosaïque, tous les caissons qui proviennent, soit des Propylées, soit des différents temples. Cet étalage assez malheureusement situé n'empêche point cependant de reconnaître que la surface du rocher ne conserve aucune trace de la préparation qu'exige l'assiette d'un édifice. Mais plus loin, lorsque cesse le petit musée, on aperçoit une large rainure, dans laquelle s'ajuste bientôt un rang d'assises de tuf, qui se dirige vers le midi. D'autres pierres semblables sont dispersées aux environs : les restes de constructions modernes et les terres qui recouvrent en cet endroit le sol antique, empêchent d'en voir davantage. Mais s'il est impossible, avec si peu de données, de restaurer le plan du temple, elles suffisent pour en indiquer l'emplacement. Il était, si je ne me trompe, voisin du mur de Cimon, et occupait l'angle sud-est de la grande enceinte.

Un autre point, plus intéressant encore, serait de découvrir, parmi les fragments entassés vers la région occidentale de l'Acropole, quelques restes du temple de Diane. Il n'a pu être si complétement anéanti qu'un seul chapiteau, un seul tambour de colonne, ne soit demeuré gisant à terre. J'ai toujours été frappé de l'existence de huit fragments de colonnes ioniques, dont le travail et le style annoncent encore une belle époque de l'art. Il y en a trois auprès du mur pélasgique, deux auprès du plateau du

temple, trois autres un peu plus haut, vers le Parthénon. Leur longueur est, en moyenne, d'un mètre quarante-cinq centimètres. Leur diamètre est semblable, en tenant compte toutefois du renflement du galbe qui le fait varier de cinquante-cinq à cinquante-sept centimètres, et ce n'est pas la preuve la moins concluante de leur noble origine.

D'autre part, si l'on examine attentivement une série de chapiteaux ioniques entassés sur le mur oriental du péribole de Diane, on en remarquera deux, qui ressemblent aux chapiteaux de l'Érechthéion, sans avoir la même élégance dans les courbes, la même pureté de moulures, la même finesse de sentiment. Le tailloir est orné d'un rang d'oves; le tore est formé également par un entrelacs; les coussinets portent des rangs de perles : mais le travail du marbre est moins parfait. La largeur du tailloir est de quatre-vingt-deux centimètres, proportion en rapport, si j'en crois encore la règle, avec le diamètre des colonnes dont je parlais il y a un instant; un peu plus forte cependant que la proportion de l'Érechthéion.

Enfin, en montant vers le Parthénon, on découvre parmi des fragments grecs, romains, byzantins, turcs, encastrés pêle-mêle dans un quatrième mur, de charmants ornements ioniques, sculptés avec délicatesse, qui, par leur style, ont avec les chapiteaux un air de famille. Je citerai particulièrement des rais de cœur, trop petits pour avoir appartenu à l'Érechthéion. Ces différents morceaux, trouvés à des endroits dif-

férents, quoique dans la même région, se rattachent-ils à un même temple? Ce temple était-il celui de Diane?

Pour moi, je me permettrai seulement ici d'émettre le vœu qu'on rapproche quelque jour ces éléments dispersés, qu'un des architectes de l'Académie de Rome les analyse, pendant son séjour à Athènes, avec cette science et ce goût qui ont conduit ses prédécesseurs à de si beaux résultats; et, si son jugement justifie mes pressentiments, qu'on relève à leur place ces deux ou trois colonnes oubliées aujourd'hui et dédaignées. L'Acropole s'embellira d'une nouvelle ruine, et le voyageur ne cherchera pas en vain les traces du temple de Diane. Ce ne serait pas non plus une étude stérile pour l'art que de comparer à l'Érechthéion un monument postérieur de peu d'années, comme l'indique le caractère des fragments. L'histoire est loin de contredire cette supposition, puisqu'elle nous apprend que la statue de la déesse était l'œuvre de Praxitèle.

Dans l'enceinte consacrée à Diane, on a trouvé des débris d'animaux en marbre. Il en est un assez curieux, non par sa beauté, mais par sa conservation : c'est un petit ours assez gentiment assis. Les chasseurs consacraient aussi leurs offrandes, pour se recommander à la protection de la déesse, ou la remercier de les avoir sauvés du danger. C'est ce qu'atteste un petit bas-relief où l'on voit un cavalier courir sus à un sanglier.

Immédiatement après le temple de Diane, Pausanias cite le cheval *Durien,* colosse en bronze fait à l'imitation du cheval de Troie. On voyait même sortir de ses flancs Teucer, Ménesthée et les deux fils de Thésée. En choisissant ces héros, les artistes avaient plutôt songé à flatter l'orgueil athénien qu'à suivre fidèlement le récit des poëtes. Le piédestal du colosse existe encore et à peu de distance, en effet, du temple de Diane. Deux des grands blocs de marbre pentélique qui le composaient sont restés; par un heureux hasard, ce sont ceux précisément sur lesquels l'inscription est gravée. Elle est ainsi conçue : « Chéré-« dème, fils d'Évangélus de Cœlé, m'a consacré. » On y lit, de plus, la signature du sculpteur, qui s'appelait *Strongylion.* On citait de lui, dans l'antiquité, une Amazone dont les jambes étaient si belles qu'on l'avait nommée *Eucnémon.* Néron la faisait porter à sa suite dans ses voyages.

« Les statues qui suivent le cheval Durien, » dit Pausanias, « sont celles d'Épicharinus, vainqueur à « la course armée : elle est de Critias. » — Ou plutôt de *Critios* et de *Nésiotès*, pouvons-nous ajouter; car le piédestal d'Épicharinus existe encore, et on y lit le nom de ce dernier sculpteur, que nous rencontrons pour la troisième fois dans l'Acropole. Auprès de ces statues étaient encore celles d'Hermolycus le Pancratiaste (qu'il ne faut pas confondre avec le fils de Diitréphès) et de Phormion, bon général, qui, avant de conduire les Athéniens à la guerre, exigeait

qu'ils payassent ses dettes, et ils les payaient.

Il y avait quelque part dans l'Acropole un bélier gigantesque qui prêtait aux plaisanteries des poëtes comiques. Comme Platon le compare au cheval Durien, ces deux colosses n'étaient-ils pas dans le même lieu? Tout l'espace qui entoure le cheval Durien est couvert d'énormes fragments des Propylées lancés au loin par l'explosion, de piédestaux où se voient encore les empreintes des pieds et le bronze du scellement, de morceaux de marbre qui n'ont plus de forme ni de nom. On remarquera cependant des demi-colonnes en marbre de l'Hymette, sans cannelures, d'une dimension assez forte et qui servaient de base à quelque offrande.

A droite, près de l'angle rentrant des Propylées et contre le mur pélasgique, on voit une statue sans piédestal et hors de place qu'on a simplement redressée. Elle est en marbre de Paros et représente une femme debout, plus grande que nature, contre laquelle se presse un enfant nu. La tête et les bras de la femme sont brisés; mais il est facile de reconnaître que le bras droit, allongé le long du corps retenait l'enfant, tandis que le bras gauche, replié sur lui-même, disposait, par un geste familier aux matrones romaines, les plis du voile qui couvrait la tête. Le bas de ce voile tombait sur les épaules : c'est ce qui en indique l'existence, bien que la tête ait disparu. Le mérite de cette sculpture est très-contestable. Malgré une certaine largeur dans la chute de la tu-

nique qui semble copiée sur les Cariatides de l'Érechthéion, l'exécution a quelque chose de grossier, et le torse présente des défauts de tout genre : il manque non-seulement d'étude, mais de proportion. C'est le travail, ou d'une époque de décadence, ou d'un artiste médiocre. Quant au sujet de ce groupe, on y reconnaît soit Pandrose et Érechthée, soit la Paix avec Plutus enfant. Auprès de la statue, on a trouvé un autre fragment de sculpture. Ce sont deux seins, dont l'un est découvert, d'une opulence de formes exagérée par l'isolement, et qui disparaissait sans doute dans l'ensemble.

Les fouilles ont encore découvert, vers l'extrémité de la terrasse de Diane Brauronia, différents piédestaux, qui portent des noms de femmes, mais que leur dimension ne permet pas de rapprocher des sculptures dont je viens de parler. Sur l'un, on lit le nom de *Phidostrate*, prêtresse d'Aglaure; sur l'autre, le nom de *Stratonice*, prêtresse de Minerve Poliade, fille de Nicandre, du dème de Collyte. Enfin, un bas-relief découvert dans le même endroit n'appartient point à l'enceinte de Diane Brauronia. Il représente ce sujet, tant de fois répété en tête des inscriptions honorifiques : Minerve tenant la Victoire dans sa main et appuyant à terre son bouclier, le serpent Érechthée se dressant devant la déesse. Quand une inscription a trait à l'administration des revenus sacrés, à une récompense décernée par un décret, à quelque fonction qui se rattache au culte, on voit

souvent apparaître ce sujet, comme aujourd'hui les vignettes en tête de nos imprimés. Il y en a une foule dans le musée de la Pinacothèque, et, sous le bas-relief dont il est ici question, le mot d'*archonte* est, en effet, le premier que l'on distingue. Il est vraisemblable que les marbres de ce genre étaient placés dans un lieu particulièrement consacré à Minerve.

Si l'on remonte du bas de la terrasse jusqu'à la plate-forme de roche taillée qui sert d'avenue au temple, on aperçoit près de la voie principale deux petites colonnes adossées au mur oriental. Elles ont été trouvées à peu de distance, brisées en plusieurs morceaux. On les a relevées, et, par une fâcheuse inspiration, on leur a donné des bases byzantines. Or, ces colonnes sont tout à fait archaïques, d'un travail assez grossier, terminées par une façon de chapiteau à peine équarri. On comprend combien paraissent singulières les bases sur lesquelles on les a exhaussées. On les a scellées exactement sur le rocher, et l'herbe, en croissant tout autour, leur donne une apparence d'antiquité. Sur ces deux colonnes, qui portaient de petites statues, sont gravés en caractères archaïques les noms des donataires. Sur le chapiteau de l'une, c'est *Timothée* l'Anaphlystien; dans la longueur de l'autre sont écrites deux lignes verticales, d'une époque plus ancienne encore et voisine des guerres médiques : « Éortios et Opsiades ont consacré « cette offrande à Minerve. »

Je ne parle point d'une table en marbre qui se

trouve auprès de ces stèles : bien qu'elle soit décorée d'un quadrige et de deux couronnes, c'est une simple inscription, et non un monument d'art. De l'autre côté, il y a une inscription d'époque romaine en l'honneur de Thémistocle, fils de Thémistocle. On voit plus loin cinq fragments de draperie, qui n'ont rien de remarquable : un d'eux appartient à une statue de femme colossale.

Pour aller de la terrasse de Diane sur la terrasse supérieure, il faut regagner la route des Propylées au Parthénon. Le mur qui sépare ces deux niveaux n'est nulle part interrompu par un passage ou par un escalier. En passant d'une enceinte à l'autre, on rencontrait le groupe de Minerve frappant le silène Marsyas parce qu'il a ramassé les flûtes qu'elle avait jetées pour qu'on ne s'en servît jamais.

CHAPITRE XII.

ENCEINTE DE MINERVE ERGANÉ.

La terrasse qui suit présente les mêmes dispositions. Bornée au sud par le mur de Cimon, à l'est par le Parthénon, à l'ouest par le temple de Diane, elle l'est au nord par la voie principale, qui conduit des Propylées au Parthénon. Je n'ai pas retrouvé les restes du mur qui l'en séparait; mais sa position est déterminée par l'extrémité des deux murs qu'il coupait à angle droit. Le sol est aussi divisé en deux parties distinctes : l'une, à l'occident, qui va en pente et ne montre que le rocher brut; l'autre, à l'orient, où le rocher est taillé et forme un plateau uni. Cette conformité de plan annonce-t-elle une destination analogue? Faut-il placer également ici un petit temple sur la plate-forme supérieure? C'est ce qu'à défaut de ruines les textes anciens peuvent seuls nous autoriser à croire. Je re-

prends la suite du récit de Pausanias. « Au delà des « objets que je viens de décrire, on voit le combat « de *Thésée* contre le Minotaure, soit que ce fût un « homme, soit que ce fût un monstre, opinion qui « a prévalu. Les femmes, en effet, même de mon « temps, ont enfanté des monstres bien plus extra- « ordinaires. Puis c'est *Phrixus* qui sacrifie à Jupiter « Laphystien le bélier qui l'a transporté à Colchos. « Après avoir coupé les cuisses, selon l'usage des « Grecs, il les regarde brûler. Ensuite se présentent « d'autres sujets : *Hercule* étranglant les serpents, « *Minerve* sortant de la tête de Jupiter, et un *Tau-* « *reau*, offrande de l'Aréopage. A quelle occasion « cette offrande? On ferait, si l'on voulait, beau- « coup de conjectures[1]. J'ai déjà remarqué que les « Athéniens attachent plus d'importance que les « autres peuples à tout ce qui concerne le culte des « dieux. Les premiers, ils ont donné à Minerve le « surnom d'*Ergané*; les premiers, ils ont imaginé « des Hermès sans membres; auprès de ces Hermès, « il y a dans le *temple* le Génie des *travaux utiles*. »

Ainsi l'existence d'un temple est déjà un fait certain. A qui ce temple était-il consacré? C'est ce qu'il est aisé de démêler sous les expressions un peu confuses de Pausanias. D'abord ce n'est pas au Génie, puisque l'emploi de l'article défini « dans *le* temple »

[1] L'histoire curieuse que raconte Porphyre donnera l'explication de cette offrande. (*Voy.* Clavier, *Hist. des prem. temps de la Grèce*, I, de la page 142 à la page 146.)

prouve que Pausanias croit en avoir parlé. Il ne sera pas non plus consacré aux Hermès, divinités de troisième ordre que l'on plaçait le long des rues, comme nous posons nos bornes, et comme les Romains posaient le bon dieu Terme au bord de leurs champs. Est-il, du reste, dans les usages antiques de répéter trois ou quatre fois dans le même sanctuaire l'image du Dieu?

Du moment que Minerve est présente, elle seule peut être la souveraine du temple et donner l'hospitalité à des divinités d'un ordre inférieur. Il y a, en outre, dans cette réunion une même idée, une unité philosophique, ou pour mieux dire morale, que l'on ne saurait méconnaître. Minerve *ouvrière*, entourée des Dieux de l'industrie et du Génie qui inspire l'amour du travail, c'était un des plus respectables sanctuaires du paganisme. « Il y avait dans « la citadelle d'Élis un temple de Minerve. Sa statue « d'or et d'ivoire était attribuée à Phidias. Un coq « surmontait son casque. » — « Cet oiseau, » ajoute Pausanias, « pourrait bien être consacré à « Minerve Ergané. » Si on lui élevait des temples dans d'autres parties de la Grèce, comment n'en aurait-elle pas eu à Athènes, la ville des arts par excellence, qui la première l'avait saluée du nom d'Ergané.

Pausanias, entraîné par la suite de son récit, ne dit point en termes précis qu'il est devant le temple de Minerve. Mais au moment où il parle de la piété

des Athéniens, il l'aperçoit, et, trouvant une preuve nouvelle de ce qu'il avance, il oublie de décrire ce qui rentre si à propos dans le développement de sa pensée. Combien de fois ne lui arrive-t-il pas de ne nous indiquer un monument que par une réflexion?

Ainsi autorisés à chercher les traces d'un temple sur la seconde terrasse, nous ne pouvons nous diriger que vers le plateau supérieur dont la surface est seule propre à recevoir un édifice. La partie septentrionale est à moitié occupée par une citerne moderne qui a détruit le sol antique. L'autre moitié est couverte de piédestaux très-importants dont il sera question tout à l'heure. La réunion des nombreuses assises qui les composaient prouve qu'ils sont restés, sauf un léger dérangement, à leur place antique. La partie méridionale du plateau est libre, au contraire. Dans l'angle sud-est, au-dessous du péribole du Parthénon, qui se recule, comme si on avait voulu, en le construisant, respecter un édifice plus ancien, on remarque un espace parfaitement aplani : quelques herbes et une mince couche de terre le recouvrent. Mais au milieu, de grandes dalles très-soigneusement ajustées[1] apparaissent à nu et suppléent au rocher, qui manque en cet endroit.

[1] Elles ne se continuent pas jusqu'à la citerne. J'ai fait fouiller de ce côté en différents endroits, et j'ai trouvé, où le rocher, ou de grands tambours de colonne mis au rebut lors de la construction du Parthénon, et disposés à plat, pour supporter le dallage, qui a disparu en partie.

Quelques assises reposent sur le sol : les unes, en tuf, appartiennent au péribole du Parthénon, et sont tombées du mur ; les autres, en pierre calcaire, d'une dimension plus grande, ont formé les substructions d'un édifice. Sont-ce les restes du temple de Minerve Ergané? Est-ce l'emplacement du temple? On ne peut rien affirmer avec certitude. Mais, de même que pour Diane Brauronia, la vue des lieux a quelque chose d'assez persuasif. Il faut ajouter, du reste, qu'il n'y a de place que pour un petit temple : ce serait un argument de plus. Voisin du mur du sud, il était aperçu de la ville basse, comme tous les monuments de ce côté de l'Acropole, qui semblent avoir été placés ainsi à dessein.

Dans le même endroit on a trouvé en 1839 la base d'une statue de Minerve Ergané. Cette découverte n'aurait rien de décisif, si l'on ne pouvait y joindre quatre dédicaces du même genre [1].

Devant la citerne, qui occupe le sommet du plateau, on voit un certain nombre de dés en marbre dont les dimensions et le travail sont semblables. Les uns, en marbre pentélique, portent des inscriptions où les mêmes caractères et les mêmes noms se retrouvent. Les autres, en marbre de l'Hymette, sont complétement lisses. Ils servaient de soubassement

[1] Trois de ces inscriptions, transportées dans le Musée des Propylées, doivent être rapportées à l'enceinte de Minerve Ergané. Ce sont des fragments où on lit distinctement le nom d'Ergané. (Voy. le *Voyage archéol.* de Le Bas, *Inscriptions*, tom. Ier, nos 25, 26, 27.)

aux statues et à leur piédestal. Toutes ces assises formaient jadis un ensemble assez considérable et une vaste base sur laquelle s'élevaient les statues d'une famille entière, famille obscure s'il en fut, mais qui mit une singulière persistance à immortaliser son nom. Trois et quatre générations figurent à la suite les unes des autres. Maris et neveux s'empressent à l'envi d'élever des statues à leurs femmes et à leurs mères. On dirait, à voir l'aïeule, la fille et la petite-fille réunies dans l'enceinte de Minerve Ergané, que les vertus qu'elle inspire aux femmes devenaient héréditaires dans la famille de Lysippe, de Timostrata et d'Aristomaché. Les statues de Myron et de Pasiclès, père de Timostrata, figuraient auprès de ces trois femmes. Le grand piédestal en attendait d'autres. Mais des malheurs publics ou domestiques, la mort, peut-être, qui éteint les familles au faîte de leur prospérité, ne permirent pas que le monument fût jamais complété. C'étaient assurément de riches particuliers que ceux qui employaient des artistes comme Léocharès et Sthennis, Léocharès surtout, le rival de Scopas et de Bryaxis, avec lesquels il sculptait la frise du tombeau de Mausole, l'auteur du Jupiter Tonnant que l'on admirait plus tard au Capitole, de l'Apollon au diadème, du Ganymède dont nous avons peut-être une copie au Vatican.

Pline le place vers la cent deuxième olympiade, ce qui s'accorde très-bien avec le caractère des inscriptions. Quant à Sthennis, dont le Jupiter, la Cérès,

la Minerve, décoraient à Rome le temple de la Concorde, il était beaucoup plus jeune que Léocharès, puisque Pline le classe douze olympiades après lui. Il cite, parmi ses ouvrages, des femmes qui pleurent, qui prient, qui offrent des sacrifices. Ne serait-ce pas la famille de Pasiclès et de Myron, qui fut emportée à Rome dès le règne des premiers empereurs, comme la plupart des statues de l'Acropole qui n'avaient point un caractère religieux? La preuve de ce fait est écrite sur leurs piédestaux qui ont été retournés pour recevoir de nouvelles inscriptions et porter des statues romaines : ici César Auguste, là Germanicus César, plus loin l'empereur Trajan, puis Adrien.

On a dit quelquefois que les Romains, conformément à leur habitude, avaient changé simplement les inscriptions et les têtes des anciennes statues. Rien ne prouve, parmi les sculptures qui restent en Grèce, qu'ils aient fait à Athènes ce qu'ils ont fait à Rome. Nous savons, au contraire, de source certaine que Néron fit enlever une grande quantité de statues pour orner la Maison dorée. Leurs piédestaux restèrent; il était naturel de les utiliser. Aussi ne puis-je m'empêcher, partout où je vois une place vide et un nom changé, de reconnaître la main de Sécundus Carinas et de suivre par la pensée les statues des maîtres athéniens dans le palais de Néron, dans les Thermes, dans les monuments romains qui s'enrichirent des dépouilles d'Athènes. Qui sait combien de statues figurent aujour-

d'hui dans les musées et les villas de Rome, qui ont orné l'Acropole il y a deux mille ans?

Au sud de ce vaste piédestal, commun à toute une famille, il y en avait un autre qui devait occuper une place considérable. Il n'en reste que deux assises en marbre pentélique, d'une grande dimension et qui cependant ne contiennent que trois lettres sur leur face. Il faut dire que ces lettres, d'une forme archaïque, ont plus d'un décimètre de hauteur. Pour peu qu'il y eût seulement, selon l'usage, les noms du donataire, de son père, du dème auquel il appartenait, et le nom de l'artiste, l'on jugera nécessaire de réserver, comme je l'indiquais plus haut, une partie du plateau pour ces deux soubassements.

Je passe sous silence différentes inscriptions romaines d'un médiocre intérêt; on en a trouvé d'autres dans les fouilles, que je citerai plus volontiers, celles surtout qui ont plus de caractère et plus d'antiquité. Ce n'est point, je crois, une vaine subtilité que de chercher l'art même dans la moulure d'une base, dans l'appareil d'un simple dé en marbre, sans parler des lettres qui ont leur style et leur beauté propre. N'est-ce rien non plus que cette pensée qui nous dit, devant un piédestal du temps de Périclès ou d'Alexandre, qu'il portait un chef-d'œuvre?

Un des plus curieux et des plus anciens, c'est celui qu'avait consacré *Diphilidès*, du Céramique. Au-dessous de l'inscription est gravée une forme de trépied

des plus naïves. Était-ce pour conserver la mémoire d'un chorége vainqueur?

D'autres offrandes un peu postérieures étaient celles de *Picon* et d'*Androclès*, de *Bromidès* et d'*Hebdomias*, ces deux derniers, fils de Leucolophas. J'ai déjà parlé de la statue élevée à Diitréphès par son fils Hermolycus, et exposé les raisons qui la devaient faire reporter auprès des Propylées.

Une autre dédicace nous montre en quel honneur on tenait à Athènes les grandes prêtresses de Minerve Poliade. Leur sacerdoce servait, aussi bien que les magistratures suprêmes, à fixer une date, ou, pour mieux dire, à désigner une époque.

On a trouvé peu de sculptures dans cette partie de la citadelle. Je ne prétends pas ranger dans cette catégorie deux cadrans solaires. Comme ceux de Pompéi, ils sont concaves, et leur concavité a pour mesure le quart d'une sphère. Un fragment de bas-relief présente une Minerve debout, appuyant à terre son bouclier. Ce joli morceau était en tête d'une inscription honorifique ou d'un compte rendu par les administrateurs des revenus sacrés. Un autre bas-relief, dont l'exécution est fort mauvaise, offre quelques détails curieux. Minerve se tient debout derrière un autel; huit personnages, dont la proportion est de moitié plus petite que celle de la déesse, s'avancent vers elle. Un enfant semble déposer une offrande sur l'autel, au pied duquel on aperçoit un porc. On s'est étonné de voir cet animal

indiqué par les dessins de Carrey sur la frise des Panathénées. La rapidité avec laquelle l'artiste a esquissé les détails a permis d'en contester l'exactitude. Mais ici, il est impossible d'élever le moindre doute. Le petit porc est certainement la partie la plus soignée et la mieux rendue de cette mauvaise sculpture.

J'oubliais de citer un morceau de marbre pentélique qui n'est pas sans intérêt. C'est un long parallélogramme qui bordait vraisemblablement une des voies de l'Acropole. Cinq trous rectangulaires, semblables à ceux que l'on voit partout sur le rocher, servaient à sceller les stèles. Lorsque le rocher manquait, on y suppléait par des marbres ainsi rapportés, afin que la ligne de décoration ne fût point interrompue.

Si peu de découvertes qu'on ait faites dans l'enceinte de Minerve Ergané, il ne serait pas impossible que quelques-unes ne dussent être rapportées à l'enceinte du Parthénon. Car le mur de séparation n'est pas un mur simple. Il repose sur six degrés taillés dans le rocher et sur ces degrés, qui regardent l'occident, des offrandes de toute sorte étaient disposées par étages. A laquelle des deux divinités étaient-elles consacrées? Nous l'ignorons, et c'est une question de peu d'importance.

Mais ce qui est plus essentiel pour une connaissance exacte de l'Acropole, c'est de s'assurer qu'un mur isolait complétement l'un de l'autre les deux

sanctuaires. Comme ce mur est presque entièrement détruit, on a pu croire que les degrés qui lui servaient de soubassement étaient un escalier pour monter à la plate-forme du Parthénon. Mais si l'on remarque :

1° Les trous rectangulaires qu'on y a taillés pour sceller la base des petits monuments;

2° Le peu de largeur de chaque gradin sur lequel le pied trouve à peine à se poser;

3° La vaste rainure ménagée sur le bord du plateau pour recevoir le premier rang d'assises, rainure semblable en tout point à celle que l'on observe au péribole de Diane;

4° Les assises, qui sont encore en place, tant à l'extrémité septentrionale du plateau, qu'à l'extrémité méridionale, au moment où le péribole fait un coude;

Si, pour justifier ces observations, on réfléchit que l'on n'abordait point d'ordinaire les temples par leur façade postérieure; que le Parthénon, rempli d'immenses trésors, devait être entouré avec un soin particulier, on se convaincra qu'il n'y avait pas plus de communication entre la deuxième et la troisième terrasse qu'entre la première et la seconde. Chaque sanctuaire était isolé et avait son entrée sur la voie principale.

Il serait bien difficile de distinguer, dans la description de Pausanias, le moment où il sort de l'enceinte de Minerve Ergané, si un piédestal qui est encore à sa place antique, sur la route des Propy-

lées, ne portait le nom de Flavius Conon, fils de Conon. L'inscription est d'époque romaine. Malgré l'addition des prénoms romains, qui devint après la conquête un usage universel en Grèce, le nom des ancêtres se conservait encore. Il n'était même plus nécessaire de faire sauter une génération à chaque nom, puisque le changement des prénoms suffisait à distinguer le père et le fils. Ne fallait-il pas que Flavius Conon appartînt à une illustre famille, pour qu'un décret de l'Aréopage lui décernât une statue?

Le piédestal est sur la limite de l'enceinte de Minerve. On doit donc encore placer dans l'enceinte l'œuvre du sculpteur Cléœtas, si remarquable au jujement de Pausanias. C'était un homme avec un casque sur la tête et dont les ongles étaient en argent.

CHAPITRE XIII.

ROUTE DES PROPYLÉES AU PARTHÉNON.

Nous avons suivi jusqu'ici Pausanias dans ses détours. Avant de passer outre et de nous laisser conduire par lui jusqu'à l'entrée du Parthénon, il est nécessaire de jeter un coup d'œil en arrière. Le voyageur ancien, comme l'exigeait une description rapide, ne s'arrête que devant les monuments principaux, et devant les objets d'art qui commandent l'attention par leur antiquité ou leur mérite. Il néglige et les détails et la topographie. Autant que l'état des ruines le permet, j'essayerai de combler quelques lacunes.

La route qui mène des Propylées au Parthénon n'est point, comme son importance pourrait le faire croire, une ligne droite. A peine à son début, elle fait une courbe très-prononcée, et va longer les différentes enceintes qui occupent le sud-ouest de l'Acropole. Jusqu'à ce qu'elle arrive à la hauteur de la

façade postérieure du Parthénon, elle monte une pente assez forte qu'on a rendue moins glissante en coupant par des stries la surface du rocher. Elle était bordée, à droite, par une série de stèles et de statues, ainsi que l'attestent les trous de scellement dont j'ai déjà parlé. Du même côté, un large conduit taillé dans le rocher emmenait les eaux pluviales : il est en tout point semblable à ceux qu'on observe dans quelques rues de l'ancienne Athènes, particulièrement derrière le Pnyx. Quant aux ornières creusées par les roues de chars que plusieurs voyageurs ont cru distinguer, je n'en ai découvert aucune trace. J'ai eu l'occasion de réfuter cette erreur en parlant de l'escalier des Propylées et des chars qui figurent sur la frise du Parthénon.

Du côté gauche, la route n'a point de limites précises ; je ne saurais en marquer la largeur. On se demandera plus inutilement encore si le nivellement du rocher est l'ouvrage des Pélasges ou des ouvriers de Périclès. Du moins peut-on présumer, si l'on remonte jusqu'aux premiers siècles d'Athènes, qu'on n'a point couvert plus tard d'un dallage régulier cette surface grossière. Il eût fallu une préparation nouvelle qui n'eût pas manqué de laisser des traces.

Le nombre des statues que signale Pausanias sur cette première partie de la route est assez restreint. Après celles qui étaient adossées aux colonnes du Propylée intérieur et précédaient Minerve Hygiée, je n'en vois que deux. Je les ai déjà citées : Minerve

châtiant Marsyas, et Conon. Une troisième, voisine de ces dernières, si je comprends bien les expressions de Pausanias, c'était la Terre suppliant Jupiter de lui accorder de la pluie. La même idée est exprimée par Virgile [1]. Seulement, l'union qu'il voit souvent réalisée sous l'heureux climat de l'Italie, la pauvre et sèche Attique l'implore pendant des étés entiers. Ce sujet, que nous traiterions de froide allégorie, prend sur l'Acropole d'Athènes une réalité singulière. L'Hymette est là, en face; sur son sommet s'élève l'autel de *Jupiter Pluvius*, couronné par la vaine fumée de continuels sacrifices. Tournée vers l'orient, la statue de la Terre semble appeler les nuages féconds que, seul des monts de l'Attique, l'Hymette sait amonceler sur sa tête. Quand je dis *tournée vers l'orient* ce n'est pon t une image de fantaisie : car le piédestal de Conon, encore scellé sur le rocher, nous donne ce curieux renseignement. L'inscription et la direction des pieds empreints sur le marbre regardent, non pas l'entrée de l'Acropole, comme cela paraît naturel, mais l'orient; de sorte que la statue présentait le dos aux visiteurs. Il en est de même du piédestal de Minerve Hygiée. Était-ce une loi générale, et un même mouvement plein d'ensemble tournait-il les statues, comme le temples, vers le soleil levant?

[1] Tum Pater omnipotens fecundis imbribus Æther
Conjugis in gremium lætæ descendit...
(Virg., *Georg.*, II, 325.)

Différentes découvertes qu'on a faites, il y a peu d'années, permettent de suppléer au silence de Pausanias sur la décoration de la moitié de la route. En enlevant les terres qui couvraient le rocher, on a retrouvé de nombreux fragments sans nom et quelques piédestaux. Déjà déplacés, il a fallu les déplacer encore et les grouper çà et là pour dégager le passage. Il est donc indifférent de les citer dans un ordre plutôt que dans un autre. Je commence par les plus anciens.

Une des premières offrandes qui aient été consacrées à Minerve est vraisemblablement celle dont il ne reste que deux mots de la dédicace. Non-seulement les lettres sont d'une forme archaïque, mais l'inscription est gravée de droite à gauche. On distinguait dans le creux des lettres des traces de couleur rouge. C'est ainsi que, dans les galeries du Vatican, on a peint en rouge les inscriptions antiques pour qu'elles fussent lues plus aisément.

A l'est des Propylées, il y avait une statue du sculpteur *Léocharès*, que nous retrouvons aussi souvent que Nésiotès. Mais cette fois l'histoire de l'art ne peut rien ajouter à la liste de ses ouvrages, puisque son nom est le seul mot de l'inscription qui ait été épargné.

Était-ce par flatterie, était-ce par reconnaissance pour les magnifiques envois de blé qui leur arrivaient de Thrace, que les Athéniens avaient élevé une statue à *Rhascuporis*, fils du roi Cotys? Un de ses an-

cêtres avait déjà obtenu le même honneur. C'était, au contraire, un Cotys, fils d'un Rhascuporis. On ignore à quelle époque vivait le sculpteur *Antignote*, qui fit la statue. Pline ne l'a point classé; mais le caractère de l'inscription dénote le temps de la domination romaine.

A côté d'un roi barbare, voici une jeune fille, une enfant dont l'image était admise dans l'Acropole. On appelait *Errhéphores* les jeunes vierges chargées de broder le péplus de Minerve pour chaque Panathénée. Il ne fallait pas qu'elles eussent moins de sept ans ni plus de onze ans. Elles vivaient pendant ce temps dans l'enceinte de l'Érechthéion, sous la surveillance de la grande prêtresse. On s'étonne comment un tel travail et un tel âge pouvaient mériter des statues. Car ce n'est pas un fait isolé, mais on en connaît plusieurs exemples.

Nous ignorons complétement l'organisation administrative de l'Acropole, quelle direction présidait à sa décoration, quelle loi décidait de l'admission des titres d'honneur et des statues. En dehors des décrets du sénat et du peuple, qui concernaient les personnages importants, était-ce l'argent qui achetait un terrain dans la citadelle? Était-ce la complaisance des prêtres et des questeurs qui permettaient à un particulier de consacrer une statue? Les offrandes elles-mêmes n'étaient-elles soumises à aucun contrôle? La piété était-elle libre de profaner par des œuvres grossières le sanctuaire des arts autant que

de la religion? Combien de questions intéressantes qui ne peuvent être résolues!

L'espace compris entre les Propylées et le Parthénon avait perdu de ses chefs-d'œuvre aussi bien que les différentes enceintes. C'est ainsi que nous voyons un certain Alexandre remplacer sur son piédestal Philomèle, fils de Philippide. Plus loin, c'est Émilius Lépidus qui se substitue à *Apollodore*. Il y a même telle base où trois inscriptions se sont succédé à trois époques différentes. Sous l'archontat d'Euctémon, c'est-à-dire la première année de la quatre-vingt-treizième olympiade, les prytanes de la tribu Érechthéide avaient consacré une offrande d'une grande valeur, à n'en pas douter, puisque tous leurs noms y sont soigneusement gravés à la suite les uns des autres. La statue fut emportée, et un Romain, *Lucius Canuléius Crispinus*, prit possession de la base restée vide. On eut toutefois la précaution de la retourner de manière que l'ancienne inscription fût renversée et frappât moins les regards. Je ne sais quel accident fit disparaître à son tour le Romain, qui alla peut-être orner Constantinople, comme son prédécesseur était allé embellir Rome. Peut-être aussi la statue fut-elle tout simplement conservée, et le nom d'un troisième personnage, *Python*, fils de Python, vint figurer sur la base dans un temps de décadence où l'on savait à peine former encore les lettres grecques pour les inscriptions.

Lycus a eu un songe. S'est-il vu transporté dans des pays lointains, saisi par des brigands, abordé par des pirates, et Jupiter l'a-t-il sauvé d'un danger tout imaginaire? Ou bien est-il, en effet, étranger? Jupiter lui est-il apparu pendant son sommeil? Lui a-t-il dénoncé un hôte perfide et une de ces mille embûches qui menaçaient les voyageurs? Lycus n'a pas raconté son rêve, il n'a fait que l'annoncer sur le piédestal de Jupiter *Protecteur des étrangers*.

L'empereur Adrien avait sauvé, à ce qu'il paraît, Sallustianus Démostrate d'un péril beaucoup plus réel. La reconnaissance de son protégé lui éleva une statue, en le saluant de ce titre d'*Olympien*, que lui valut l'achèvement du temple de Jupiter. Ce que l'on faisait pour un bienfaiteur, on le faisait pour un ami. Il est vrai que c'était le grand prêtre de Neptune-Érechthée, tout-puissant dans l'Acropole, qui faisait cette gracieuseté à son ami Spartiaticus, prand prêtre de Neptune-Achéen.

Il est à remarquer que sous la domination romaine ce ne sont plus les images des dieux que consacre, dans la citadelle, la piété des particuliers. Ce sont les images des hommes que multiplient la flatterie, la complaisance, la vanité, favorisées par le relâchement des lois et des traditions. D'un autre côté, comme les œuvres de cette époque laissent à l'art beaucoup moins de regrets, on ne s'arrête guère devant tous ces noms de consuls, de proconsuls, de magistrats romains, auxquels la bassesse des Athé-

niens ne manquait jamais de rendre indistinctement les mêmes honneurs. Je ne passerai cependant pas sous silence un Gaulois, *Quintus Trébellius Rufus,* né à *Toulouse.* Il fut grand prêtre à Narbonne, consul à Rome, archonte éponyme à Athènes. Certes, on s'attend peu à trouver le nom de Toulouse entre les Propylées et le Parthénon.

Enfin, il serait oiseux de citer une chouette colossale en marbre, que l'on a déposée depuis dans l'intérieur du Parthénon, si elle ne répondait à l'indication d'un grammairien ancien. *Hésychius* rapporte qu'un certain Phædrus avait consacré une chouette dans l'Acropole, idée bizarre, qui rappelle le proverbe ancien : *Porter des chouettes à Athènes,* c'est-à-dire de l'eau à la rivière.

La seconde moitié de la voie principale commence à la hauteur du temple de Minerve et s'avance sur un plateau uni qui occupe le sommet de l'Acropole. Là s'élèvent, d'un côté, le Parthénon, de l'autre, l'Erechthéion. La route passait entre les deux monuments; mais les fouilles ne l'ont point encore découverte. Le plus grand obstacle, ce sont les énormes fragments du Parthénon, accumulés dans toute cette partie. On ignore donc encore jusqu'où s'avançait de chaque côté le péribole des deux temples, comment leur enceinte était fermée, si le sol est simplement le rocher aplani, ou s'il a fallu suppléer à ses inégalités. On ne saurait non plus décider si, parmi les objets qu'ont découverts des fouilles partielles,

il en est qui aient décoré la voie principale entre les deux enceintes, puisque la ligne de démarcation est inconnue. Je me contenterai de les diviser en deux catégories : ceux qu'on a trouvés au sud de l'Érechthéion, ceux qu'on a trouvés au nord du Parthénon. La plupart, en effet, par la nature même des inscriptions, se rapportent à l'un ou à l'autre édifice. Pausanias n'est ici d'aucun secours, puisque, dans sa regrettable précipitation, il ne cite que quatre statues, voisines, comme nous le verrons un peu plus bas, de la façade orientale du Parthénon.

On aperçoit d'abord, avant d'arriver à l'Érechthéion, un siége en marbre sur lequel est gravé le nom du prêtre Butès. Sa forme est très-élégante; ses quatre faces, concaves et rehaussées par des bandes en saillie, sont d'une grande distinction. Était-ce une offrande? Était-ce le siége qui servait aux Butades? Avait-on refait, après l'incendie de l'Érechthéion, le siége de Butès, premier prêtre de Neptune?

Un peu plus loin, un tronc de cheval, de grandeur naturelle, rappelle le titre d'Hippia, donné à Minerve, et la plus vieille fable de l'Attique. C'est encore dans l'enceinte qu'il faut évidemment placer la statue élevée à Neptune-Érechthée par Épitélès et OEnocharès, fils de Sœnautès de Pergase, et les deux statues de Minerve Poliade, consacrées, l'une par le fils d'Apollodore, du dème de Phréar, l'autre

par Céphisodote, fils d'Æolexidas, du dème Æthalide.

On lit le nom de Posidippe sur un autre piédestal, mais on ne peut savoir quelle était l'œuvre que ce piédestal portait. Ensuite, c'était le général *Dioclès*, fils de Thémistocle, auquel l'Aréopage et le sénat des Cinq-Cents décernaient une statue pendant le sacerdoce de *Mégista*, fille de Zénon.

Au nord du Parthénon, les inscriptions ne nomment plus Minerve Poliade, mais Pallas-Minerve, la déesse des combats. « Sauvé de grands dangers, » disent des vers gravés sur un piédestal, « Lysmaque « a élevé cette statue à Pallas Tritonide, Lysimaque, « fils de Lysithidès, du dème d'Agrylæ. » Mais Pallas Tritonide fut emportée à Rome, et le peuple athénien jugea sa place dignement remplie par *Marcus Licinius Crassus Frugi*, et, immédiatement au-dessous d'un distique assez harmonieux, on étala, en grosses lettres, les formules invariables de la servilité du temps : « Pour sa piété envers l'auguste empereur, « pour sa bienveillance et sa bienfaisance envers le « peuple. »

A quelques pas, une autre statue offerte par un habitant du dème de *Lamptra* avait disparu, et *Archélaüs*, fils du roi Archélaüs, lui succéda sur sa base. Est-il besoin de dire qu'on retrouve les consuls et les proconsuls romains au nord du Parthénon comme dans le reste de la forteresse, obscurs et toujours honorés?

Nous sommes ramenés aux mœurs grecques par l'image d'une Canéphore qui avait, à différentes reprises, obtenu cette dignité sacrée. Sur son piédestal brisé, on voit encore quatre couronnes, dans chacune desquelles était rappelé le renouvellement de fonctions réservées aux plus nobles vierges d'Athènes.

Les gardiens des portes de l'Acropole avaient aussi apporté leur offrande. Mais le caractère des lettres trahit le troisième ou le quatrième siècle après J.-C., c'est-à-dire le temps où le paganisme expirant faisait appel à toutes ses ressources.

Un fragment de sculpture d'une grande beauté, c'est un bas-relief déposé dans le vestibule des Propylées et découvert au nord du Parthénon. On aperçoit le haut du corps de deux personnages qui se tournent le dos, comme dans le célèbre bas-relief des douze dieux. Les draperies, de style éginétique, annoncent une œuvre de premier ordre. Malheureusement, un bras, quelques plis, un commencement de chevelure, sont tout ce qui nous reste.

Je disais plus haut qu'on ne pouvait attribuer à la décoration de la voie principale la plupart des objets trouvés sur le plateau qui sépare l'Erechthéion du Parthénon. Je serais disposé à faire une exception en faveur de monuments très-importants, surtout pour l'histoire. Ce sont deux pyramides tronquées, en marbre pentélique, sur les quatre faces desquelles

étaient inscrits les noms des alliés, ou pour mieux dire, des peuples tributaires d'Athènes. On ignore la hauteur de ces pyramides, dont on ne possède encore qu'une partie. Déjà, cependant, en réunissant les fragments, on les a élevées à plus de sept pieds. Il y a cent dix-huit morceaux, sur lesquels on lit les noms de deux cent quatre-vingt-une villes tributaires et les sommes qu'elles ont envoyées à Athènes pendant vingt-huit années, du commencement de la quatre-vingt-deuxième jusqu'à la fin de la quatre-vingt-huitième olympiade, quatre ans après la mort de Périclès. Les uns ont été trouvés au nord du Parthénon, les autres dans un coin des Propylées où on les avait jetés pêle-mêle. Leur ressemblance, l'agencement exact de la plupart des fragments, forcent de les rassembler dans un lieu ou dans l'autre. La place naturelle du Grand-Livre des Tributs n'est-elle pas auprès de l'opisthodome du Parthénon, où le trésor des alliés était renfermé? Je ne sais pourquoi je me figure ces pyramides disposées sur la route, appelant le regard de tous les passants; spectacle si doux à l'orgueil athénien, si humiliant pour les envoyés de tant de villes lointaines qui venaient chaque année payer aux Hellénotames la rançon de leur mollesse.

Lorsque la route des Propylées tourne l'angle nord-est du Parthénon, Pausanias se fait de nouveau notre guide, et voici quel indice nous permet de nous reconnaître au milieu de ses descriptions que n'inter-

rompt aucun renseignement topographique. « Proc-
« né, » dit-il, « et Itys, son fils, dont elle médite
« la mort, sont une offrande d'Alcamène. Minerve et
« Neptune sont aussi représentés, faisant paraître,
« l'une l'olivier, l'autre un flot de la mer. »

Quand lord Elgin fit des fouilles au-dessous du fronton oriental du Parthénon, il découvrit parmi les statues tombées, en marbre pentélique, un olivier et un pied colossal de marbre *différent*. Ce marbre, on sut bien en Angleterre le distinguer du pentélique, mais on fut embarrassé pour lui donner un nom. Plus récemment, on a trouvé également à l'orient d'autres branches d'olivier que l'on conserve dans l'Acropole d'Athènes. Elles sont en marbre de l'Hymette, marbre peu employé par la sculpture et que l'on ne voit guère en Europe.

Comme toutes les statues des frontons, sans exception, sont en marbre pentélique, on ne peut admettre que ces fragments en fissent partie. Pausanias, d'un autre côté, nomme les statues de Minerve et de Neptune au moment d'entrer dans le Parthénon. Cette position coïncide parfaitement avec les découvertes modernes, et l'on peut croire que les morceaux partagés entre Londres et Athènes appartiennent au groupe célèbre qui décorait l'avenue du Parthénon. Le pied sera celui de Neptune; l'olivier s'élèvera entre les deux divinités rivales. Il est intéressant de comparer ces données avec un sujet représenté sur une médaille d'Athènes que Stuart a dessinée. Mi-

nerve et Neptune sont debout de chaque côté de l'olivier. La déesse, tenant l'arbre par une branche, semble encore le faire sortir de terre; la chouette s'est perchée au sommet, le serpent Érechthée s'est enroulé autour du tronc. Neptune, pendant ce temps, brandit son trident pour percer le rocher et en faire jaillir la vague[1].

Les dernières statues que cite Pausanias, avant de franchir le seuil du Parthénon, sont le Jupiter de Léocharès et un autre Jupiter surnommé *Polieus*.

[1] T. II, pl. 17, édit. franç.

CHAPITRE XIV.

LE PARTHÉNON.

Si l'on ouvre le Lexique d'Hésychius, on lit à l'article *Hécatompédos* : « Le Parthénon, temple de l'A-« cropole, bâti par les Athéniens : il a cinquante « pieds de plus que le temple brûlé par les Perses. » C'est le seul témoignage de l'antiquité qui nous apprenne l'existence d'un ancien Parthénon. Ainsi avertis, pouvons-nous en retrouver les restes?

En décrivant le mur d'enceinte de la citadelle qui regarde le nord, le mur de Thémistocle, j'ai parlé des vingt-six tambours de colonne et des morceaux d'entablement qui étaient entrés dans sa construction. Les tambours sont en marbre pentélique : quelques-uns seulement sont cannelés à leur sommet ou à leur base, selon qu'ils appartenaient au sommet ou au pied de la colonne. Le temple de Ségeste, qui n'a jamais été achevé, explique cette particularité. Toutes ses colonnes ne sont cannelées qu'au-dessous

du chapiteau et à la base. L'espace intermédiaire est resté brut. C'est comme un fourreau qui enveloppe la colonne, et que le ciseau devait enlever pour faire paraître l'ensemble des cannelures. A Délos, j'ai remarqué des fragments du même genre qui appartenaient à un petit temple inachevé.

En outre, les inscriptions relatives au temple d'Érechthée prouvent que c'était le procédé constant de l'architecture grecque, de ne sculpter les colonnes que sur place. On craignait d'exposer leurs arêtes aux accidents irréparables de la construction. En posant les pierres, en bâtissant les parties hautes du temple, en établissant les échafaudages et les échelles, il était si aisé de briser les saillies fines et délicates des cannelures doriques! Quand on avait fini de décorer l'entablement et retiré les échafaudages, on commençait à canneler les colonnes. C'est pour cela que nous trouvons à côté de colonnes à demi brutes un entablement complétement achevé et orné de couleurs. Ce qui prouve avec non moins d'évidence que les colonnes encastrées dans le mur de Thémistocle n'avaient point été terminées, c'est qu'elles ont encore les saillies qui aidaient à transporter hors des carrières et à hisser à leur place les différents tambours qui les composaient. Leur diamètre est un peu plus petit que le diamètre des colonnes du Parthénon. Toutefois cette différence ne serait pas en rapport avec la différence de cinquante pieds que signale Hésychius entre les deux édifices, si l'on ne savait

quelle force et quelle pesanteur avait l'ordre dorique un siècle avant Ictinus. Que le temple n'eût que six colonnes de face, comme les temples doriques de cette époque, qu'il n'eût sur les côtés que treize ou quatorze colonnes au lieu de dix-sept, ce qui est encore conforme aux règles du temps, que ses proportions fussent semblables à celles du temple de Corinthe et des temples archaïques de Sélinonte et de Syracuse, la grosseur des colonnes n'a plus rien de surprenant.

Pourquoi ces colonnes, dira-t-on, auraient-elles appartenu plutôt au Parthénon qu'à l'ancien temple d'Érechthée? C'est que l'ancien temple d'Érechthée était, selon toute vraisemblance, aussi petit que le temple actuel, d'ordre ionique comme lui, et construit sur le même plan. Supposer qu'on avait apporté ces fragments de la ville basse, c'est ne tenir compte ni de la hâte avec laquelle les fortifications furent élevées pendant les négociations de Thémistocle à Sparte, ni des Longs murs qui absorbaient tous les matériaux et toutes les ruines de la plaine.

On pourrait chercher à quelle époque l'ancien Parthénon avait été commencé, montrer combien le temps de Polycrate, de Périandre, de Cypsélus, de Pisistrate, cette ère des florissantes tyrannies, fut favorable aux arts; attribuer à Pisistrate ou à ses fils une entreprise que justifient le Jupiter Olympien et les embellissements d'Athènes; en expliquer l'interruption par l'exil des Pisistratides, la suspension prolongée par les préparatifs de la guerre contre les

Perses, jusqu'à ce que Xerxès vint renverser l'œuvre incomplète. Mais ce ne seraient là que des conjectures, et les faits généraux ne suffisent point à les démontrer.

Les architectes considèrent comme des fragments de l'ancien Parthénon l'entablement dorique qui couronne le mur de Thémistocle, quoiqu'il soit en pierre, tandis que les colonnes sont en marbre. Dans les fouilles qu'on a faites en 1836 autour du Parthénon, on a trouvé d'autres fragments[1] de frise et de corniches. Les couleurs conservées au sein de la terre sont d'une fraîcheur et d'une vivacité remarquables. Il y a du vert, du bleu, distribués suivant les règles ordinaires. Un morceau de larmier peint en bleu d'outremer est assurément le plus beau reste de couleur antique qui provienne d'un monument grec. Mais les proportions ne se rapportent pas à celles du vieux Parthénon. Il y avait encore des palmettes gravées sur marbre, qui appartenaient peut-être à la décoration intérieure du péristyle. Elles sont d'un dessin lourd et archaïque; mais ce qui les rend intéressantes pour l'histoire de l'art, c'est le principe dans lequel elles sont exécutées. Leurs contours sont arrêtés par un trait profond qui, seul, est peint en rouge. La rainure retenait la couleur, qu'on ne savait point, sans doute, fixer sur le marbre lisse, à l'aide du feu et de la cire : ce fut la première époque.

[1] Ils sont déposés aujourd'hui dans le petit musée de l'Acropole.

Plus tard, au temps de Cimon et de Périclès, sur les temples de Thésée et de la Victoire comme sur le Parthénon et les Propylées, on esquissa à la pointe un léger dessin, et la couleur appliquée à l'encaustique remplit de ses couches tout l'intérieur du tracé : ce fut la seconde époque. Enfin, les ornements furent sculptés avant d'être peints et se détachèrent en relief sur les fonds unis : ce fut le principe de l'Érechthéion et des monuments postérieurs. De là il n'y avait qu'un pas à l'architecture de l'époque romaine, qui sculpta les ornements sans les peindre.

Pour compléter l'histoire de l'ancien Parthénon, j'ajouterai qu'autour du Parthénon moderne les fouilles ont découvert un grand nombre d'objets carbonisés, des anses, des débris de vases, des miroirs et des statuettes en bronze, de petits trépieds en plomb, des ex-voto en terre cuite, des ornements d'architecture en terre cuite et dont les peintures jaunes et brunes sont d'un magnifique caractère, des antéfixes avec la palmette, des tresses, des guirlandes d'olivier, des têtes de Méduse qui tirent la langue, entièrement peintes, des crayons en plomb dont se servaient les ouvriers, des fils à plomb, sans fil, bien entendu, une boîte en métal encore pleine de *minium* pour peindre le temple, des fragments de grands chevaux en marbre, dont le style a quelque chose d'éginétique, et rappelle les biges archaïques des monnaies siciliennes.

Au sud et au sud-est du Parthénon, le rocher ne

paraît pas à la surface comme dans d'autres parties de l'Acropole, et le soubassement du temple est assez considérable. Il a donc fallu, de ce côté, exhausser le niveau du sol par des terrassements, et l'on a jeté pêle-mêle tous les décombres et toutes les cendres qu'avaient accumulés les dévastations des Perses dans les différentes parties de l'Acropole.

Le temple que fit construire Périclès effaça le souvenir du temple détruit par Xerxès. Les temples doriques sont trop bien connus aujourd'hui pour qu'il soit besoin d'en expliquer la composition et les principes. Le Parthénon, malgré sa grandeur et sa richesse, suivait les lois ordinaires, et son plan a gardé cette simplicité qui est le propre du génie grec.

Le corps principal est un grand rectangle divisé en deux salles inégales. La plus grande, ouverte à l'orient, est proprement le temple : elle contenait la statue de Minerve. La plus petite, qu'on appelait l'opisthodome, renfermait le trésor public. Tout autour du temple ainsi disposé règne un péristyle qui compte huit colonnes sur les façades, dix-sept sur les côtés, les colonnes d'angle deux fois comptées. L'édifice entier est élevé sur un soubassement de trois hauts degrés.

Depuis longtemps et dès l'antiquité, toutes les formes de l'admiration ont été épuisées pour louer

le Parthénon[1], la beauté de ses marbres, les proportions grandioses et idéales que lui ont données ses architectes, l'art infini avec lequel les plus petits détails sont traités, les joints invisibles de ses assises, l'assemblage si savant de ses colonnes. On a célébré la couleur que lui a donnée le temps, les blanches blessures que lui ont faites les boulets vénitiens, et jusqu'à la suie dont les feux des soldats turcs ont noirci ses portiques. Je ne prétends marcher sur les traces ni des poëtes qui ont chanté le temple de Minerve, ni des architectes qui l'ont si complétement étudié. Je renvoie aux ouvrages spéciaux inspirés par l'imagination ou par la science sur un sujet connu de tous. Je me renfermerai dans les limites d'une description, et je toucherai seulement quelques points qui intéressent plus particulièrement l'histoire de l'Acropole ou de l'art, et qui ont été moins souvent traités.

C'est un fait curieux que, pendant de nombreuses années et surtout pendant ce demi-siècle, le Parthénon ait été visité par tant de voyageurs, dessiné, mesuré, analysé par tant d'artistes, sans que personne se soit aperçu d'une de ses plus surprenantes beautés. Je veux parler de la *courbe* et de l'*inclinaison* donnée à toutes les grandes lignes que l'on se figure d'ordi-

[1] Sunt quibus unum opus est, intactæ Palladis arcem
Carmine perpetuo celebrare, et
Undique decerptam fronti præponere olivam.
(Hor., l. I, od. vii, v. 5.)

naire parfaitement droites, depuis les degrés sur lesquels le temple repose, jusqu'à l'entablement qui le couronne, depuis les colonnes du péristyle jusqu'aux murs mêmes de la cella.

En 1837, un architecte anglais, M. Pennethorne, découvrit ce principe nouveau et vérifia une partie des courbes, en attribuant les autres aux secousses qui avaient dérangé l'économie de l'édifice. En 1838, MM. Hofer et Schaubert, architectes allemands, étudièrent la même question. Quelques années plus tard, M. Paccard, pensionnaire de l'Académie de Rome, envoyait à l'Institut de France sa belle *Restauration du Parthénon*. Vers le même temps, M. Burnouf, membre de l'École d'Athènes, préparait un article qui a paru depuis dans la *Revue des deux Mondes*[1]. Enfin M. Penrose, architecte anglais, a publié un ouvrage sur les *Principes de l'architecture athénienne*, où le Parthénon, comme il est naturel, tient la place la plus considérable. La question des courbes n'est plus un épisode : c'est le fond, le but même du livre presque entier. Muni des instruments les plus exacts, M. Penrose a mesuré, avec une persévérance et une habileté que les architectes peuvent seuls apprécier, les déviations les plus légères, les courbes les plus délicates. Tout est analysé, chiffré à un dix-millième près. On ne craindra plus de se laisser égarer par l'imagination et les préjugés dans ces appréciations

[1] Décembre 1847, p. 837.

subtiles, et d'avoir également tort en voyant des courbes partout, ou en n'en voyant nulle part. Les résultats mathématiques sont écrits et acquis à la science.

Ainsi, l'on sait quelle est la convexité des courbes du soubassement et des degrés, et des courbes peu à peu renforcées des architraves, des frises et des frontons. On sait comment les colonnes contenues entre ces deux arcs dévient à droite et à gauche pour accompagner le mouvement qui abaisse à droite et à gauche les extrémités des lignes. Outre le renflement et la diminution graduelle, qui sont propres aux colonnes des époques précédentes, diminution d'autant moins sensible que le dorique est plus parfait, on sait quelle est l'inclinaison des colonnes vers le centre imaginaire du monument, et par quel harmonieux accord les murs de la cella s'inclinent parallèlement vers l'intérieur; comment, au contraire, les parties hautes, les faces des tailloirs, les chapiteaux d'antes, les acrotères, les corniches penchent vers le dehors. Vitruve a parlé des courbes horizontales; les déviations verticales sont indiquées par Cicéron. « Verrès « arrive dans le temple de Castor. Il l'examine, « aperçoit un plafond richement décoré, les autres « parties sont neuves et toutes fraîches. Il se retourne « et demande ce qu'il doit faire. Alors un de ces « nombreux *limiers* dont il se vantait d'être escorté, « lui dit : « Vous, Verrès, vous n'avez rien à faire « ici, à moins que, par hasard, vous ne vouliez

« rendre les colonnes perpendiculaires. » Cet homme, « profondément ignorant, demande ce que veut dire « *rendre perpendiculaire*. On lui répond que dans un « temple il n'y a pas, d'ordinaire, une seule co- « lonne qui ne soit inclinée. « Eh bien! » s'écrie-t-il, « voilà mon affaire! Qu'on rende les colonnes per- « pendiculaires! »

Il ne faut pas croire cependant que les déviations des lignes soient considérables. Elles sont de quelques centimètres sur des longueurs de cent et deux cents pieds [1]; mais leur effet n'en est ni moins complet, ni moins appréciable au regard. C'est là le secret de cette harmonie, de cette grâce inimitable qu'on a admirée longtemps dans le Parthénon, sans pouvoir s'en rendre compte, et qu'on trouvera analysée, notée, comme une mélodie musicale, dans les *Principes de l'architecture athénienne*.

Ces principes, du reste, n'ont rien d'absolu dans leur application. Il y a plus de sentiment que de tradition, dans ces courbes qui varient avec les progrès de l'art, et surtout avec le génie des différents architectes. Elles ne sont, en effet, que le raffinement du système des proportions, et les proportions seront, dans tous les monuments, le champ le plus vaste ouvert aux conceptions et à l'originalité de l'artiste.

M. Penrose a senti, cependant, la nécessité de

[1] La flèche de la courbe, sur la façade, est de 0,072 millimètres; sur le côté du sud, de 0,123 millimètres.

chercher ce qu'ont voulu les Grecs en évitant ainsi les surfaces planes et verticales. Après quelques considérations sur la conformation de l'œil et la forme sphérique qu'affectent les images visuelles en s'imprimant sur la rétine, M. Penrose s'appuie sur cette idée, démontrée en effet par la science psychologique et physiologique, que notre jugement, aidé par l'expérience, est sans cesse occupé à redresser les perceptions de notre vue. Il suppose que l'art grec, calculant cette loi d'optique, prévenait le travail de notre intelligence et le rendait inutile. Le monument lui-même devait corriger les erreurs de nos yeux. Une ligne droite eût paru courbe; elle deviendra courbe pour paraître droite, et une convexité réelle préviendra une concavité apparente. Le jugement n'a plus à intervenir; car la perception est immédiatement vraie, et c'est le monument qui se fausse pour la redresser. Ainsi l'on présente aux enfants d'habiles mensonges, pour leur faire comprendre une vérité.

Cette hypothèse est spécieuse et subtile, mais des explications plus simples seraient peut-être conformes à l'histoire et au génie antique. Je distinguerais d'abord les courbes verticales et les courbes horizontales. Les premières, d'une origine étrangère, et dont le principe se retrouve dans les temples archaïques : les secondes, création de l'art grec, dans l'essor de son progrès. Le renflement des colonnes et l'affectation de la forme pyramidale sont le secret

de toutes les déviations à la perpendiculaire, et c'est d'Égypte que ces traditions arrivèrent avec l'ordre dorique, de même que la Grèce prit à l'Asie les éléments de l'ordre ionique et de son élégante richesse.

Les temples les plus anciens de la Grèce, de la Sicile et de l'Italie sont ceux dont les colonnes ont le galbe le plus prononcé. Il est à remarquer qu'en se perfectionnant l'architecture dorique a peu à peu diminué le renflement de ses colonnes, ce qui prouve que, loin de l'avoir inventé, le siècle de Périclès le réduisit à sa mesure la plus heureuse. C'était une tradition qu'on respectait, parce qu'elle donnait au monument un grand caractère de force et de stabilité, mais en modifiant les proportions pour substituer une grâce virile à la pesanteur.

Quant à la proéminence des parties hautes du temple, qui, au lieu de s'incliner sur le centre, se penchent vers le dehors, il serait difficile de l'expliquer par la théorie des *corrections optiques*. J'en vois une autre raison : c'est que ces parties portaient les ornements et la peinture. Au lieu de fuir devant le regard, en suivant la pente pyramidale, il était naturel qu'elles la contrariassent, et, s'avançant vers le spectateur, lui offrissent tous les détails de leur décoration.

Les courbes horizontales peuvent être considérées comme une conséquence des inclinaisons verticales. L'on sait à peu près l'époque où elles commencèrent à être employées : elles n'existent pas encore au

temple de Corinthe; on les voit déjà au plus récent des trois temples de Pæstum. La ligne droite, sur un long développement, a quelque chose de sec et de froid : nous en avons des exemples frappants dans les monuments que les modernes ont copiés sur l'antique avec plus de science que de sentiment. La ligne droite est une abstraction toute géométrique que l'on ne retrouve jamais dans la nature. Les lignes mêmes des horizons décrivent une double courbe déterminée par la forme du globe [1]. La convexité du soubassement et des architraves donne au Parthénon quelque chose de vivant et d'harmonieux qui nous pénètre à notre insu. Il est si vrai que l'architecte n'a point prétendu redresser nos perceptions, qu'il a dû compter, au contraire, sur leur naïve exactitude, pour nous transmettre la notion de ces belles courbes. Elles sont, en effet, parfaitement sensibles, pour peu que le regard s'y arrête et cherche le secret des impressions inconnues qu'un principe si nouveau éveille en nous. C'est toujours ce qui m'a frappé dans les temples doriques où les courbes existent, à Pæstum, en Sicile, en Grèce. Peut-être était-ce une complaisance des yeux pour l'esprit prévenu : mais, aujourd'hui, chacun peut contrôler le témoignage de

[1] M. Burnouf a rendu cette idée d'une manière heureuse : « L'art « grec courba les degrés et le pavé des temples, les architraves, les « frises, la base même des frontons, comme la nature a courbé la mer, « les horizons et le dos arrondi des montagnes. » (*Revue des Deux Mondes*, déc. 1847, p. 842.)

ses sens par les résultats que la science démontre, et je ne crois pas qu'on trouve jamais en défaut leur sincérité.

J'ai déjà parlé des circonstances qui avaient accompagné la construction du Parthénon et de celles qui avaient amené sa ruine[1]. L'explosion de 1687 l'a coupé par le milieu. La cella entière, le pronaos, six colonnes du côté méridional, huit du côté septentrional, ont été renversées. Leurs monceaux gisent à droite et à gauche; la grandeur et la beauté de ces marbres épars donnent encore plus de caractère au monument lui-même.

Le péristyle et la cella étaient décorés, à l'extérieur, de sculptures qui seront l'objet d'un chapitre spécial. Au sommet du fronton, il y avait, comme couronnement, un immense fleuron d'acanthe, dont plusieurs fragments ont été retrouvés à terre, il y a quelques années. Mais on ignore s'il y avait, en outre, des statues de chaque côté du fleuron, comme au temple d'Égine. De même, les deux angles des frontons supportaient des sujets dont l'emplacement est encore indiqué par de grands trous carrés. Peut-être supportaient-ils, selon l'habitude, des trépieds dorés, des sphinx, des griffons.

La façade orientale avait reçu de plus une décoration mobile, disposée sur l'architrave et au-dessous de chaque métope. C'étaient des boucliers d'or, non

[1] Voyez les chapitres II et III.

pas enlevés aux Perses, comme on l'a avancé sans preuves, mais ajoutés postérieurement à la construction du temple; car les trous de scellement sont faits irrégulièrement et comme à la hâte. Pausanias laisse même supposer qu'ils furent offerts par l'orateur Lycurgue pendant sa florissante administration. Il dit que tous les ornements d'or et d'argent que Lycurgue consacra à Minerve furent enlevés par le tyran Lacharès, et, dans un autre chapitre, il avait raconté que Lacharès, en fuyant devant Démétrius, avait emporté de la citadelle les *boucliers d'or*. Ces boucliers furent remplacés, et ceux que l'on substitua furent d'un métal moins précieux; car on voit encore sur l'architrave les teintes oxydées qui ont dessiné leurs contours. Au dessous des triglyphes, on remarque une foule de petits trous percés avec une certaine régularité. On a supposé qu'ils retenaient jadis autant de lettres d'or ou de bronze. Ce qu'il y avait d'écrit, personne ne peut le deviner. Tous ces monuments devaient charger un peu l'entablement et nuire à l'effet des lignes. C'est une raison de croire qu'ils furent ajoutés après coup. Combien de fois n'arrive-t-il pas qu'à force de vouloir parer un monument on le gâte!

Enfin l'on observe, au pied de la plupart des colonnes du péristyle, des traces carrées que semblent avoir laissées des piédestaux. Ils étaient adossés aux colonnes et reposaient sur le degré du soubassement. C'est ainsi qu'au Forum de Pompéi chaque colonne

était à demi masquée par une statue. Les piédestaux sont beaucoup plus petits autour du Parthénon; mais l'idée n'en est pas moins malheureuse. Elle appartient, du reste, à une époque de décadence, car les empreintes et les travaux de scellement n'ont rien que d'assez grossier. On dirait que la place a manqué dans l'Acropole remplie déjà de monuments, d'offrandes et de statues, et que les âges postérieurs ont dû envahir le temple même de Minerve. C'est au nord et à l'ouest qu'on trouve les traces les plus nombreuses. Ces côtés sont, en effet, plus exposés aux regards, puisqu'ils sont tournés vers la voie principale.

On montait au Parthénon par de petites marches ajustées entre les hautes assises du soubassement. Le portique était fermé par une grille scellée entre les colonnes, et qui s'élevait jusqu'aux chapiteaux. On en voit la trace sur la seule colonne qui soit encore debout. Il en était de même au portique opposé.

Dans le fond du temple, l'emplacement de la statue colossale de Minerve est marqué par un pavement de tuf, pierre poreuse qui maintenait l'humidité nécessaire à la conservation de l'ivoire. Ce pavement tranche sur les dalles de marbre qui revêtent le sol du temple. Il a 6 mèt. 50 cent. de long sur 2 mèt. 50 cent. de large. Le piédestal était plus grand encore que le rectangle dessiné par la différence des matériaux; c'était dans le marbre que s'enfonçaient les crampons dont les traces sont à 75 cent. en avant

du tuf. La statue avait, avec sa base, quarante-cinq pieds de haut. A droite et à gauche de Minerve étaient placés son vaste bouclier et le serpent Erechthée; ces accessoires expliquent la largeur du piédestal.

L'intérieur du temple a été si complétement ruiné, que les dispositions sont restées longtemps un problème. On ignorait même de quel ordre étaient les colonnes qui formaient les deux portiques, et Stuart a mis dans son plan les colonnes byzantines qu'il a trouvées. M. Paccard, le premier, a découvert, sur les dalles un peu rehaussées qui supportaient les colonnades, l'empreinte de cannelures doriques. J'ai déjà eu occasion de montrer pourquoi, avant de les poser, on laissait bruts les tambours des colonnes. Lorsque la colonne faisait comme un seul morceau, on commençait à la canneler. Mais les coups de ciseau, quand on sculptait le pied des colonnes, tombaient sur le sol et l'entaillaient légèrement. C'est ainsi que s'est gravé leur contour. Le diamètre une fois connu, il est facile de calculer les entre-colonnements, et tout le monde s'accorde à compter *dix* colonnes de chaque côté. Par le diamètre encore on calcule la hauteur des colonnes, et l'on est amené à rétablir un second étage de colonnes plus petites qui arrivaient jusqu'au sommet du temple. L'exemple de Pæstum autorise à croire qu'elles étaient également d'ordre dorique. De même à Égine, le temple, si petit qu'il fût, avait

deux étages de colonnes doriques à l'intérieur. M. Paccard a supposé que cet étage n'avait point de plancher au Parthénon. L'absence d'escalier lui a fait croire tout à fait inutile une galerie où personne n'aurait pu monter. Peut-être assimile-t-on à tort les temples antiques à nos églises modernes, et cherche-t-on trop volontiers à subordonner leur disposition à la présence de la foule. Les autels qu'on trouve en avant des temples, notamment à Pæstum et à Pompéi, attestent que les sacrifices avaient lieu au dehors. On voit dans une célèbre peinture de Pompéi, *le Sacrifice à Isis*, le peuple rangé des deux côtés de l'autel, les prêtres descendant les degrés du temple, et la divinité qui, du fond du sanctuaire, assiste aux honneurs que lui rendent les mortels.

Dans le Parthénon en particulier, si les visiteurs étaient introduits, il n'est pas vraisemblable que la foule fût régulièrement admise. En partant de l'idée que le temple était uniquement la demeure du dieu, on trouvera que la décoration est un principe plus naturel que l'utilité. Or un double portique et un double plafond ne sont-ils pas plus favorables à la décoration? Il n'y avait point de plafond à Pæstum, non plus qu'à Égine; mais on ne peut comparer ces temples au Parthénon, ni pour la grandeur, ni pour la richesse.

L'espace compris entre les deux portiques est à un niveau plus bas que l'espace qu'ils couvraient. On a cru que cette dépression n'était ménagée que pour

contenir l'eau qui entourait la statue d'ivoire, et la prémunissait contre les dangers d'un air trop sec. Cependant, comme cet exhaussement du sol n'existe que sur trois côtés et manque vers le pronaos, comme toute la longueur de la cella ne pouvait être inondée, il est plus vraisemblable qu'on voulait, par cette inégalité de niveau, former à la colonnade dorique un degré, un léger stylobate. Du reste, un témoignage positif nous apprend qu'au XVIIe siècle le temple conservait encore sa disposition primitive. Cornelio Magni, qui visita Athènes en 1674, dit expressément que l'ordre intérieur du Parthénon était l'*ordre dorique.* [1] On ne peut évidemment attribuer l'emploi de cet ordre aux Byzantins. Longtemps on n'a fait aucune attention à cet avertissement, parce qu'on regardait comme antiques les petites bases ioniques qui se trouvent encore dans l'intérieur du temple, et qui furent apportées après l'explosion de 1687, pour reconstruire une église ou une mosquée. Mais la découverte de M. Paccard donne un tel poids aux paroles de Magni, qu'il paraît impossible que la colonnade dorique n'existât pas encore de son temps.

Un autre problème, mais qui reste insoluble, c'est de savoir si le Parthénon était couvert ou découvert.

[1] Dividesi il tempio interiore in tre navi : le due collaterali assai auguste, quella di mezzo ampiissima, spartita da colonne. Gli architravi e capitelli risaltano in ordine dorico.

(Corn. Magni, *Parme*, 1688, p. 63.)

Dans le temple, il y avait des objets précieux, des peintures, notamment un portrait de Thémistocle, offert par ses enfants rappelés de l'exil; il y avait surtout la Minerve de Phidias, en or et en ivoire. Je ne puis me figurer ces chefs-d'œuvre ensevelis dans les ténèbres ou exposés à tous les vents et à toutes les pluies. Le système éclectique qui couvre le temple, en l'éclairant par en haut de cette belle lumière perpendiculaire que nous cherchons dans nos coupoles et nos musées, ne peut se démontrer davantage [1]; mais il rencontre peut-être plus de sympathie, aujourd'hui que les préjugés sur l'antiquité sont en partie dissipés, et qu'on ne croit plus les Grecs assez barbares pour ne savoir même pas fermer une porte ou une fenêtre.

On sait que l'opisthodome renfermait le trésor public. C'était un usage général, dans l'antiquité, de mettre sous la protection des dieux les richesses de l'État. A peine le Parthénon était-il achevé, que déjà Périclès parlait des lingots et des six mille talents d'argent monnayé qui s'y trouvaient déposés. Aristophane fait de Plutus le gardien éternel de l'opisthodome. Le mot opisthodome était même devenu synonyme de *trésor*. Aussi cette partie du

[1] M. Cavallari, l'architecte sicilien qui a dirigé toutes les fouilles nécessaires pour l'ouvrage du duc Serra di Falco, me disait qu'au grand temple de Sélinonte il avait trouvé, au centre de la cella, quatre acrotères qu'il croyait avoir décoré les quatre angles d'une ouverture rectangulaire dans le toit.

temple perdait-elle beaucoup de son caractère religieux. Autrement, toute la bassesse des Athéniens n'eût pu leur faire commettre une impiété aussi énorme que de loger Démétrius Poliorcète et ses courtisanes dans le sanctuaire de Minerve. C'est pourquoi Plutarque paraît moins choqué de cette hospitalité que du spectacle peu édifiant qu'offraient à une chaste déesse des voisins en continuelle débauche.

Vers le temps de Démosthènes, le feu prit à l'opisthodome, et les caissiers furent mis en accusation. Mais nous ignorons l'issue du procès. Ces caissiers, qu'on appelait Hellénotames, parce qu'ils administraient le trésor commun des alliés, administraient en même temps les revenus sacrés, affectés particulièrement à la réparation des temples et aux dépenses du culte. C'étaient eux aussi qui veillaient sur les objets et sur toutes les offrandes qui remplissaient le reste du temple. On a trouvé de nombreux fragments des catalogues qu'ils dressaient chaque année avec leurs secrétaires, en se transmettant leurs fonctions. J'en ai découvert un nouveau morceau au-dessous des Propylées. Chaque table embrasse l'intervalle d'une fête panathénaïque à l'autre, c'est-à-dire quatre années. On y fait l'inventaire des objets contenus dans le *Pronaos*, dans le *Parthénon*, dans l'*Hécatompédon*. On comprend l'embarras des modernes, lorsqu'il s'agit de découvrir à quelle partie du temple s'appliquaient ces deux derniers noms.

Les historiens les emploient indifféremment pour désigner le temple tout entier. Mais les inscriptions nous apprennent qu'il y avait à l'intérieur deux divisions nommées, l'une Parthénon, l'autre Hécatompédon. Plusieurs hypothèses sont possibles; la plus vraisemblable est celle de M. Bœckh : l'*Hécatompédon,* dit-il, c'est la cella tout entière; le *Parthénon,* c'est plus particulièrement une portion de l'Hécatompédon, celle où se trouvait la statue.

La nature même des objets énumérés dans les catalogues justifie jusqu'à un certain point cette explication. Sous le pronaos, il n'y a que des vases d'or et d'argent, une quantité de fioles [1], de coupes, de flacons, des lampes d'argent et une couronne d'or. Ces vases servaient peut-être aux sacrifices et aux processions, et on les tenait exposés à la vue de tous, derrière la grille du pronaos, dont on comprend maintenant l'utilité.

Dans le Parthénon, au contraire, ce sont les offrandes des peuples et des particuliers, des boucliers [2], des casques, des cimeterres dorés, des clous et un masque d'argent doré, des épis, des serpents dorés, des gryphons, des têtes de lions, une jeune fille sur une colonne, huit lits de Chio, dix lits faits

[1] On voit signalées sous un seul titre cent vingt et une fioles d'argent.

[2] Cinquante et un portant des emblèmes et des incrustations, quarante revêtus de bronze.

à Milet, neuf pliants, une table d'ivoire, des lyres de toute espèce, un carquois en ivoire garni d'or, offert par les Méthymnéens, douze pieds de lit d'argent plaqué, un onyx monté sur une bague en or, etc., etc.

Mais dans l'Hécatompédon, pendant quelques années, il n'y a que trois fioles d'or, une statuette et deux ou trois objets que reproduisent les catalogues successifs. Puis, tout à coup, on voit apparaître, comme au pronaos, une quantité de flacons, d'encensoirs, de couronnes d'or, de vases à eau lustrale, tout le matériel des sacrifices et des processions. On dirait que le pronaos s'étant rempli (et cela devait arriver promptement), les nouvelles richesses du culte pénètrent dans la cella et commencent à en orner l'entrée, tandis qu'au fond, autour de la statue, les plus somptueuses offrandes décorent les balustrades et les portiques.

Les armes et les lyres sont suspendues aux colonnes, les lits adossés au gigantesque piédestal, les objets plus délicats, les œuvres d'art rangés sur des tables et des supports. On ajouta même plus tard la statue d'Adrien, tandis que la statue d'Iphicrate décorait le pronaos. Au temps de Valentinien et Valens, un hiérophante nommé Nestorius consacra au-dessous du colosse une statue d'Achille. C'était un musée, en un mot, créé par la piété publique. L'orgueil national y contribuait aussi pour sa part. Le trône aux pieds d'argent, du haut duquel Xerxès avait

assisté à la bataille de Salamine, était le plus glorieux ornement du Parthénon : on l'appelait le *Prisonnier*. Qu'on s'imagine, en outre, dans l'opisthodome les millions entassés, défendus par les grilles et les épaisses portes de bronze, et l'on aura une idée de l'intérieur d'un temple antique.

A l'extérieur, la décoration, pour être plus simple, n'en était pas moins magnifique. Non-seulement les plus grands maîtres avaient couvert le Parthénon d'autant de sculptures que le comportait l'architecture dorique (et c'est là, surtout, que je reconnais l'influence du génie ionien); mais de vives couleurs rehaussaient la blancheur de ses marbres et faisaient ressortir les nuances les plus fines des entablements et des portiques.

Au commencement de ce siècle, personne ne se doutait que les temples grecs eussent été peints, et les premières découvertes des architectes n'ont rencontré d'abord que des incrédules. Aujourd'hui, l'on veut voir de la couleur partout, et l'on n'admet pas qu'une seule surface soit restée blanche. Les Grecs ont-ils peint complétement leurs marbres pour en adoucir l'éclat qui blesse la vue? Ont-ils voulu imiter la nature, où tout a sa couleur? Qui peut le dire? Il est déjà assez difficile de se rendre compte des effets, sans chercher à deviner les intentions. Le témoignage de M. Paccard, qui a trouvé de l'ocre jaune sur les colonnes du Parthénon, a beaucoup plus de gravité. Si les colonnes étaient

peintes, il fallait bien que le temple le fût lui-même tout entier. Mais à l'autorité d'un architecte j'opposerai l'autorité d'un autre architecte, M. Penrose, qui, lui aussi, a étudié le monument avec le plus grand soin. [1] Tout en supposant qu'on avait appliqué sur les colonnes une teinte générale, il reconnaît n'en avoir vu aucune trace, et cependant il cherchait avec l'idée arrêtée à l'avance qu'il devait en trouver. Les artistes sont alarmés de la crudité des tons sur un fond blanc, et, par un sentiment qui appartient plutôt au peintre qu'à l'architecte, ils ne peuvent se figurer des ornements rouges, bleus, verts, que sur un fond moins clair qui les amortit et qui les harmonise. Je n'oserais dire que les couleurs franches sont favorables aux lignes de l'architecture; qu'il faut cette opposition pour qu'on distingue à une grande hauteur des détails délicats et des dessins qui n'ont que peu d'importance, en proportion du monument tout entier; que l'alternative des couleurs les plus diverses sur une même bande où chaque petit élément est alternativement rouge, puis vert ou bleu, les fond et les mélange, grâce à la distance; que l'ensemble n'a rien de dur ni de trop éclatant,

[1] *Principles of athen. archit.*, page 55. — *Voy.*, pour toutes les questions relatives à la polychromie, l'ouvrage si remarquable de M. Hittorf, *Architect. polychr. chez les Grecs*. Pour le Parthénon en particulier, *voy.* de la pag. 417 à la pag. 421. M. Hittorf va plus loin encore que M. Paccard, dans la restauration des couleurs : il orne de dessins les chapiteaux doriques du Parthénon. (*Voy.* p. 474 et p. 475.)

non plus que ces broderies aux nuances si vives qui courent légèremeut sur une étoffe blanche. Il me siérait mal de prétendre analyser, par hypothèse, des effets qui nous sont inconnus. J'aime mieux m'abstenir, pour avoir le droit de défendre le goût antique contre la tyrannie du goût moderne.

Nous ne voulions pas admettre d'abord la polychromie des temples, parce que cela choquait toutes nos idées[1]; nous la concevons aujourd'hui, nous lui trouvons même des beautés. — A son tour, la disposition des couleurs froisse notre délicatesse et nos habitudes : faut-il pour cela corriger à notre guise les ruines anciennes? C'est au nom de notre respect pour le génie grec, je le sais, que nous lui prêtons les inspirations qui nous semblent les plus heureuses. Mais si les principes du beau sont, comme on le croit généralement, universels et immuables, il n'en est pas de même des raffinements du goût, qui varient avec les âges et qui dépendent beaucoup de l'éducation. N'est-ce pas un bien plus grand effort d'accoutumer notre imagination aux impressions nouvelles d'un monument coloré, que de plier notre goût à une opposition de tons plus franche que nous ne l'aimons? Il est donc prudent, dans de pareilles questions, de mettre de côté nos préjugés et nos préférences, pour ne nous laisser

[1] Millin, remarquant de la peinture sur un morceau de la frise du Parthénon apporté par M. de Choiseul, l'attribuait au génie encore *barbare* des anciens. N'est-ce pas un peu notre histoire à tous?

conduire qu'aux preuves matérielles. Encore faut-il qu'elles soient consacrées par des témoignages unanimes, tant l'appréciation en est délicate.

Tout le monde s'accorde à peindre de la même manière l'entablement du Parthénon, les plafonds de ses portiques, la frise et la corniche de la cella, en un mot les parties hautes du temple, qui, par leur développement et leur continuité, voulaient être distinguées les unes des autres et rehaussées d'ornements. M. Paccard est le premier qui ait constaté la présence de l'ocre jaune sur les colonnes.

La couleur jaune a cette propriété en Grèce de naître naturellement sur le marbre et sur la pierre; si bien qu'il est impossible de savoir si la croûte dorée qu'on en détache est l'œuvre du temps ou de l'art. Partout on observe ce phénomène, même sur des fragments qui conservent des traces de couleurs différentes : à peine quelques écailles étaient-elles tombées, qu'une couche naturelle se formait à leur place, et cette couche, par des causes que la chimie peut seule analyser, est toujours jaune, du moins sur le marbre pentélique. Si les Grecs, n'avaient peint leurs édifices, la nature l'aurait fait pour eux. C'est pour cela que la couleur jaune doit être suspecte. Je reconnais aussi combien elle serait favorable à l'adoucissement et à l'harmonie des tons, telle du moins que nous la comprenons. Mais il s'en faut qu'on puisse encore considérer cette donnée comme définitivement acquise à la science.

Le dessin seul peut présenter tous les détails des peintures du Parthénon. Une description serait obscure et incompréhensible à force de minuties; je n'indique que les parties importantes.

Les triglyphes étaient bleus; le fond des métopes, rouge; les mutules, bleues; et la bande en creux qui les sépare, rouge. Les gouttes étaient dorées.

Les frontons étaient-ils bleus ou rouges? C'est ce que je ne puis décider. Les frontons des autres temples étaient peints en bleu, et j'ai cru souvent remarquer des traces de couleur bleue sur le fronton occidental. Mais M. Paccard déclare n'en avoir pas trouvé. Il a reconnu au contraire, parmi les débris épars sur le sol, un fragment du fronton oriental peint en rouge. J'ai bien vu du rouge sur le fronton occidental, mais sur les moulures d'encadrement, et non sur le fond.

La frise de la cella était surmontée de canaux alternativement rouges et bleus : au-dessous de la frise courait un méandre sobrement peint et surtout doré. Puis des rais de cœur distingués par des filets rouges sur un fond bleu. Les caissons bleus, image du ciel, avec leurs étoiles d'or, sont particulièrement populaires.

Sur un chapiteau d'ante, M. Penrose a vu des oves blancs séparés par des fers de lance rouges[1] et des rangs de perles en or sur un fond bleu. Peut-être,

[1] Ouvrage cité, Planche 23.

dans sa restauration, M. Penrose abuse-t-il des dorures qui n'ont en décoration qu'une valeur de reflet.

Il est facile de comprendre pourquoi les couleurs qu'employaient les Grecs sont si peu variées et pourquoi leur alliance est si franche. Excepté les triglyphes, les ornements peints sont si petits et si délicats, qu'ils seraient invisibles à leur hauteur, si des oppositions vigoureuses ne les détachaient les uns des autres. C'est ce que ne considèrent point assez ceux qui sont choqués de la dureté des tons. Ils étaient adoucis par la distance et la proportion.

CHAPITRE XV.

LES FRONTONS DU PARTHÉNON.

« Le sujet du fronton antérieur du Parthénon, » dit Pausanias, « est la naissance de Minerve. Celui « du fronton opposé, c'est la querelle de Neptune « et de Minerve se disputant l'Attique. » Voilà tout ce que l'antiquité nous apprend sur des sculptures que nous regardons comme la plus admirable expression de l'art grec. Telles sont les injures qu'elles ont souffertes depuis, qu'on est heureux d'être instruit, au moins, par un témoignage ancien, du sujet qu'elles représentaient. Le fronton oriental, particulièrement, qui n'a conservé que les personnages les plus éloignés du centre du drame, serait une énigme inexplicable.

Ce n'est point un accident, à ce qu'il paraît, mais la main des chrétiens, qui détruisit cette partie du temple. Lorsque l'on convertit le Parthénon en église

grecque, on mit l'abside à la place du pronaos, et, pour que les rayons du soleil pénétrassent par les fenêtres ornées de plaques de pierre transparente[1], on abattit tout le toit du portique et le milieu du fronton. Neuf ou dix statues disparurent; au temps de Carrey, en 1674, il n'en restait que sept : quatre à l'angle de gauche, trois à l'angle de droite. En outre, les chevaux du Soleil et de la Nuit dressaient toujours leurs têtes aux deux extrémités. L'explosion en renversa encore une partie, et lord Elgin les trouva gisant à terre : il dédaigna seulement quatre fragments des chevaux que l'on voit encore à leur place.

Je n'essayerai point assurément de refaire d'imagination, et sans aucun indice, l'œuvre des artistes de Périclès. L'exemple de ceux qui ont fait cette tentative me conseille plus de réserve. « Le Père « tout-puissant des dieux, » dit M. Brœnstedt[2], « venait « d'enfanter de sa tête sa fille divine, qui s'élançait « dans les airs, brillante de ses armes d'or. Miracle « suprême de la création, elle planait au-dessus de

[1] « Elles ne sont que du marbre transparent que Pline appelle *phengite*. La lumière qu'elles rendent est rouge et jaunâtre. » (Wheler, p. 136.)

[2] *Voyage et Recherches dans la Grèce*, 2e livr., p. 11 de l'introduction. Il est à remarquer qu'autre part M. Brœnstedt (p. 217), parlant de la naissance de vingt divinités représentées en *bas-relief*, trouve que c'est la plus grande absurdité qu'on puisse imaginer. « Il n'y a « pas d'artiste doué d'un *esprit sain* qui soit capable de représenter « quelque chose de semblable. »

« son père assis, s'élevant vers le sommet du fron-
« ton; pensée sublime, digne de Phidias et de son
« illustre ami. »

La pensée peut être sublime, mais je doute qu'un sculpteur en acceptât l'honneur. Il y a d'abord cet obstacle, qu'une statue en ronde bosse s'élance difficilement dans les airs pour planer sur la tête d'une statue également en ronde bosse. Une autre difficulté, c'est que la Minerve, « qui s'élevait vers le sommet « du fronton, » aurait eu trois pieds de haut, tandis que les dieux qui l'entouraient en avait neuf, dix et jusqu'à onze, ce qui est une représentation plus naïve que sublime de l'enfance. Jupiter, il est vrai, était assis; mais, pour peu qu'on ne veuille pas le faire aussi plus petit que les divinités qui se tenaient à sa droite et à sa gauche, il faut lui reconnaître de onze à doux pieds, à peu près l'élévation du fronton lui-même. Un personnage assis perd à peine un tiers de sa taille. En tenant compte du trône et du tabouret, attribut des habitants de l'Olympe dès le temps d'Homère, on voit ce qui reste d'espace pour la Minerve qui s'élance et plane au-dessus de son père.

Cette idée est antique, je le sais, et j'ai vu à l'Université de Bologne, en pensant au Parthénon, la célèbre patère, ou plutôt le miroir étrusque qu'on y conserve. Rien de plus charmant que cette composition gravée au trait sur le bronze : Jupiter, qui semble s'évanouir de douleur; Vénus, qui le soutient dans ses bras; Diane-Lucine, qui tire de son cerveau

la petite Minerve brandissant déjà sa lance; Vulcain, jeune et beau, qui semble admirer l'effet de son coup de hache. Mais un sujet peut s'esquisser avec succès sur un bronze ou sur un vase[1], et ne plus convenir à la grande sculpture, se refuser même complétement à la sculpture détachée. Il me paraît impossible de transporter le miroir de Bologne sur le fronton du Parthénon.

Peut-être l'archéologie accueillera-t-elle aussi plus volontiers que l'art une autre idée de M. Brœnstedt : c'est de remplir le fronton des divinités qui président aux accouchements, système que démentent avec tant d'éloquence les statues qui ont survécu. Ne rappellent-elles pas plutôt par leur réunion et par leurs poses ces vers d'Homère :

« Tous les dieux, en la voyant naître, restent saisis « d'admiration. » L'artiste aurait pu encore s'inspirer des vers qui suivent : « La vierge enlève de « ses épaules immortelles ses armes divines, et le « cœur du sage Jupiter s'est réjoui. » Mais sans entrer dans des discussions inutiles, puisqu'elles ne reposent sur rien de positif, je crois le silence et la réserve plus sûrs que les hypothèses. Que dirait-on d'un critique qui, au lieu d'étudier et d'admirer les fragments d'une tragédie perdue d'Eschyle ou de

[1] MM. Lenormant et de Witte ont réuni un certain nombre de dessins qui représentent la naissance de Minerve. Il y a même un vase sur lequel M. Lenormant croit retrouver une copie du fronton de Phidias. (*Élite des Monuments céramographiques*, t. I, p. 212.)

Sophocle, prétendrait refaire le drame tout entier?

Quand le soleil se lève derrière l'Hymette, son premier rayon frappe le triangle sacré du fronton oriental. Comme si l'art avait voulu rendre immobile et fixer sur ses œuvres cet éclat passager, on voyait paraître dans l'angle tourné vers l'Hymette les têtes fougueuses des coursiers du Soleil. Haletants, ils s'élèvent de l'onde et annoncent par leurs hennissements le jour qui commence. Le Titan Hypérion[1] sort lui-même sa tête et ses bras étendus qui retiennent les rênes d'or. Si quelque chose pouvait ajouter du prix à une idée déjà belle, c'est la manière dont elle se joue de la plus difficile exigence du fronton : remplir son angle si étroit et qui ne s'ouvre que lentement par des figures principales. La plinthe couverte de vagues sur laquelle reposent la tête, aujourd'hui mutilée, et les bras puissants d'Hypérion, était une heureuse inspiration.

A l'angle opposé, les coursiers de la Nuit sortaient doucement des flots. Pouvait-on indiquer, avec une évidence plus grandiose, que le fronton était le ciel tout entier, demeure des dieux immortels.

Nous n'avons complètes que quelques têtes des deux extrémités : les chevaux du Soleil, hennissants et pleins d'un feu divin, le cheval de la Nuit beau aussi, mais plus calme, aspirant de ses larges naseaux l'air humide du soir. Deux chevaux du jour et deux

[1] C'était le père du Soleil et de la Lune. (Hésiod., *Théog.*, 371.)

de la nuit ont été laissés à leur place; ces derniers méconnaissables, les autres mutilés; mais leur cou est admirable de conservation et de couleur. Il y en avait quatre; les deux autres sont à Londres, et ce sont les plus beaux.

Après le char d'Hypérion était un dieu assis et à demi renversé. Les jambes étendues vers l'angle du fronton, le coude appuyé sur une peau de lion recouverte d'une draperie, il tournait le dos à l'action principale. C'est, la statue qu'on a appelée indifféremment *Hercule* ou *Thésée*, modèle populaire dans nos écoles. C'est en effet, Hercule : non pas Hercule jeune, ainsi qu'on l'appelle quelquefois, mais Hercule tel que le grand siècle en avait arrêté le type. On le représentait rarement, comme le firent plus tard Lysippe et Glycon, dans cet excès de force, de corpulence, de développement musculaire qui n'a rien de divin, mais qui fait si facilement illusion. Parce que l'Hercule Farnèse outre la nature, on est tenté de croire qu'il l'idéalise.

Au siècle de Périclès, on ne comprenait pas la force séparée du calme et de la beauté. Non-seulement Hercule au repos, Hercule admis parmi les dieux et revêtu d'une éternelle jeunesse, aura des formes pures et idéales, mais on les lui conserve sur la terre et au milieu de ses difficiles travaux. C'est ainsi que le représente combattant contre l'amazone Antiope la métope de Sélinonte, dont le style à peine archaïque est déjà si voisin de la perfection. C'est ainsi que le

représentent les métopes du temple de Thésée, celles du moins où les détails sont encore en partie reconnaissables. Je ne parle point de l'Hercule du musée Capitolin à Rome, parce qu'il est impossible d'en préciser le siècle, ni de l'Hercule Borghèse, qui est d'époque romaine[1]. Sur les vases peints que leur style permet d'attribuer aux beaux temps de l'art céramique, et que les caractères des noms qu'on y a gravés reportent avant la 83e olympiade, on remarquera encore le même type. De sorte qu'au lieu de donner deux âges différents à Hercule, il serait plus juste peut-être de distinguer deux époques différentes ou deux traditions dans l'art. Hercule *Idéen,* dont le culte était passé de Crète en Attique, se reposait donc auprès du char du Soleil : jadis il en était la personnification[2]. On dirait, au mouvement de ses jambes, qu'il va se lever pour entreprendre ses travaux sous la conduite de Minerve[3]. L'art, plus encore que la mythologie, en fit sa protectrice et sa compagne inséparable.

Un artiste seul pourra louer dignement ce marbre, qui sera toujours parmi les antiques l'idéal de la

[1] On voit l'Hercule couché dans une pose à peu près semblable, quoique plus relevée, sur les monnaies de Crotone.

[2] Orphée, *Hymne XI*.

[3] Les exploits d'Hercule étaient un sujet fréquemment répété sur les frises des temples de Minerve, tant en Grèce qu'en Sicile. Sur le Parthénon lui-même, les métopes de la façade orientale représentaient les exploits d'Hercule et de Thésée. Ce sont les vases peints qu'il faut surtout consulter.

beauté virile : la pose si noble et en même temps naturelle, un ensemble si large et des détails exquis, les os accusés avec une science infaillible et un sentiment hardi qui donnent au corps la légèreté en même temps que la force, les muscles, les chairs, dont les os sont revêtus et dont la mollesse répand sur tant de fermeté une grâce inimitable, l'expression, enfin, qui respire dans chaque partie et qui est comme l'âme de la matière.

Les modernes ont peine à comprendre la consciencieuse abnégation des sculpteurs grecs. Ils terminaient, dit-on, avec un soin infini des statues qu'on enlevait à cinquante pieds de haut, pour les appliquer sur un mur et dérober éternellement aux regards la moitié de chaque chef-d'œuvre. Rien n'est plus vrai pour l'Hercule et, en général, pour les figures nues, qu'il était dangereux peut-être de ne faire qu'à demi : tant la beauté de chaque partie est liée étroitement à la beauté des parties voisines et dépend de l'ensemble des proportions. Mais pour le derrière des statues drapées, on a exagéré cette perfection, comme j'aurai lieu de le faire remarquer.

Pour donner aussi plus d'importance à l'exposition publique, qui précédait vraisemblablement l'érection des sculptures, on admire un fini qui défie l'examen le plus minutieux, comme si elles n'avaient été faites que pour être vues de près. Ce serait là un grave défaut : un peu d'attention prouve, au contraire, combien on avait tenu compte de la place

qu'elles devaient occuper. L'Hercule, par exemple, lorsqu'on était en face du fronton, se trouvait à gauche du spectateur, et on le voyait un peu par-dessous. A la différence de hauteur près, il est facile de se mettre dans une position analogue : on remarquera alors combien l'effet se dispose, se rassemble et grandit. Le bras s'écarte pour laisser paraître les hanches et le profil admirable des reins : lui-même forme avec l'épaule une masse d'un modelé imposant. La poitrine, par une légère flexion du torse, se présente dans sa largeur et sa puissante sécurité. Les jambes, au lieu de se masquer ou de s'écarter trop sensiblement, comme on le remarque lorsqu'on tourne autour du piédestal de la statue, se détachent et s'accompagnent par un mouvement plein d'ampleur. Certes, ce véritable point de vue est bien celui qu'avait choisi l'artiste. Ce n'est que là que sa statue prend tout son effet, et, par conséquent, toute sa beauté.

On voit des traces de clous qui montrent que des sandales en métal étaient attachées aux pieds.

Ensuite venait le groupe de Cérès et de Proserpine, les plus grandes divinités de l'Attique après Minerve. Elles sont assises sur des siéges sans appui, couverts par des tapis repliés. Proserpine, plus petite, est à côté d'Hercule sous la pente plus basse du fronton. Par un geste plein de tendresse et d'intimité, elle appuie son bras sur l'épaule de sa mère, sans que cependant la pose soit plus molle ou moins noble. Cérès, un peu en avant de sa fille, pour se développer

dans toute sa majesté, étend un bras que soutenait le sceptre. Le mouvement de l'autre bras indique qu'elle tenait à la main, soit des épis, soit le rouleau thesmophorique. Les deux têtes n'existent plus; mais le reste est d'une heureuse conservation.

C'est là ce qui a présenté sous un jour nouveau l'école de Phidias et détruit les préjugés assez raisonnables que la connaissance de l'histoire seule avait fait naître. On supposait à ces œuvres voisines encore de l'archaïsme un grandiose mêlé de roideur, une simplicité qui ne cherchait point la variété et ne rencontrait guère la grâce. Aujourd'hui, l'on est forcé de leur reconnaître une souplesse, une abondance, un charme, qui ne laissent aux écoles postérieures que le raffinement pour progrès. Jamais ciseau n'a pu surpasser la richesse de leurs draperies aux plis moelleux, innombrables, au jeu varié. Légères, délicates, mais sans transparence, parce que la transparence dépasse la vérité, elles n'accusent les formes qu'en les accompagnant de leurs mouvements larges et harmonieux. En outre, comme si l'enveloppe même du corps participait à la vie, elles ont un caractère qui semble émaner d'elles-mêmes et de leur disposition. Chastes, calmes, majestueuses, elles annoncent les déesses bienfaitrices qui président aux mystères. Saisir cette expression silencieuse que notre personnalité communique aux objets, aux vêtements dont elle s'entoure, n'est-ce pas plus difficile que de saisir la nature elle-même?

La femme qui vient après Cérès est conçue dans un système tout opposé. Les jambes s'écartent violemment; les plis volent au gré de leur mouvement, vastes et profonds; une draperie flotte derrière ses épaules. C'est d'une grande tournure, mais peut-être aux dépens de la grâce, je dirais même des convenances féminines, si ce genre de sculpture ne demandait à être jugé, plus que tout autre, au point exact que lui destinait l'artiste. C'est pour cela qu'il faut suspendre toute critique. On a vu généralement, dans cette figure, *Iris* courant annoncer au monde la naissance de Minerve. M. Brœnstedt la réunit aux deux précédentes pour en faire *trois Heures* ou *trois Saisons*[1]. Mais il y a dans l'Iris un système si différent, on y voit si clairement se trahir une autre conception, qu'il est impossible de partager le sentiment de M. Brœnstedt. Peut-être a-t-il plutôt écouté la logique de sa science que l'instinct de son propre goût. Je faisais remarquer tout à l'heure qu'on exagérait, pour certaines statues drapées, le fini des morceaux adossés au fronton, par conséquent, toujours cachés. L'Iris en est un exemple sensible. On verra dans le dos des négligences et des lacunes. Déjà, derrière les Grandes Déesses, si tous les détails sont indiqués, on se convaincra par un examen attentif que tous ne sont pas traités avec autant d'importance que le reste, et que le ciseau a couru plus qu'il n'a creusé.

[1] Page IX de l'introduction.

Au milieu du fronton étaient les acteurs principaux du drame, dont il ne reste guère aux extrémités que les spectateurs intéressés. Comme une tragédie antique dont les chœurs seuls nous seraient parvenus.

D'après l'espace qui restait vide, d'après la proportion des statues de l'orient, plus forte qu'au fronton occidental qui représente des héros et des divinités terrestres, et non des dieux de l'Olympe, j'estime qu'il manque sept ou huit figures, les plus grandioses malheureusement. On n'a retrouvé qu'un fragment de torse viril au-dessous du fronton oriental [1]. Comme toute cette partie a été fouillée, le reste semble perdu à jamais.

Au delà de cette immense brèche était une femme ailée, que Carrey n'a pas dessinée parce qu'elle était abattue sur le plan inférieur du fronton. La tête et les membres sont brisés; le corps est vêtu d'une tunique, qu'une ceinture presse et fait bouffer gracieusement autour de la taille. Le tissu est plus fin que dans les autres figures drapées, les plis ont plus de légèreté, de mouvement, d'agitation, et deux trous profonds dans les épaules retenaient les ailes, dont plus tard on a retrouvé quelques morceaux. Comme elles étaient étendues, on comprend pourquoi on ne pouvait les tailler dans le même bloc. Cette statue est celle de la Victoire, compagne de Minerve, et que les Athéniens confondaient avec elle quelquefois.

[1] Il est déposé dans la casemate voisine de l'Érechthéion.

Ensuite se présentait le groupe célèbre des trois Parques, qui sont dans la sculpture drapée ce qu'est l'Hercule dans la sculpture du nu, le dernier mot de l'art et la limite du génie de l'homme. Les trois déesses sont assises. La plus rapprochée du centre se tient sur son siége avec une dignité inflexible. Sur sa belle poitrine, les plis ont une grâce sévère. Partout, dans la pose, dans les formes, dans l'ajustement, on sent une fermeté qui annonce l'immuable Destinée, dont le livre est confié à l'aînée des trois sœurs.

La seconde, au contraire, assise plus bas, se penche en avant avec un air d'empressement et de sollicitude ; ses mains étaient sans doute occupées à filer les jours des mortels. Il y a dans son ensemble un abandon, un charme naturel et sympathique, qui me la font voir s'efforçant de mêler à sa trame ces fils d'or et de soie dont parlent les poëtes.

Sur ses genoux s'accoude la plus jeune Parque, étendue avec une magnifique indolence sur un long soubassement. Tournée vers le char de la Nuit, dont les Parques sont filles [1], cette vierge belle jusqu'à la volupté tranchait, d'une main insouciante et sans même la regarder, l'œuvre de sa laborieuse sœur. Jamais on n'a présenté de la mort une image plus aimable à la fois et plus terrible.

Ce caractère différent des trois divinités se retrouve, avec des transitions habilement nuancées, dans le

[1] La tête existait encore, au temps de Carrey, et regardait l'angle septentrional du fronton.

style même de leurs vêtements. Ce qu'elles ont de commun, c'est une richesse, un luxe admirable de draperies. Mais l'ajustement de la première est plus grave, celui de la seconde plus intime, en quelque sorte, et plus gracieux; sur la dernière on a épuisé toutes les ressources, toutes les délicatesses de l'art. Il y a même, autant que le permet le style grandiose qui domine l'ensemble, une certaine *coquetterie*. Je n'ose employer ce mot qu'après M. Quatremère de Quincy[1]. La tunique, en glissant sur le bras, laisse à découvert le haut de la poitrine et une épaule d'une pureté virginale. Mille plis légers, capricieux, vivants, ondoient, courent sur les seins, et vont tomber, par leur pente naturelle, sous le côté qui se soulève. Un manteau jeté sur les jambes, avec une largeur et une souplesse dont on comprend à peine l'alliance, les dessine à grands traits, s'y enroule et couvre en partie le banc de marbre. On a comparé à cette statue l'Ariane endormie du Vatican. Il y a, en effet, dans la pose et dans le parti d'ajustement, une ressemblance assez notable pour faire croire à une imitation libre. Ce qu'il y a de plus beau dans l'Ariane, c'est une grande manière. Mais la pose manque de simplicité, et l'on ne trouvera ni la finesse de détails, ni la pureté de style, ni l'expression idéale de la jeune Parque.

Je faisais observer précédemment que les sculptures des frontons n'étaient point faites pour être regardées

[1] *Lettres à Canova*, p. 125.

de trop près, mais qu'elles avaient leur point de vue précis. Même lorsque le fini du travail ne craint pas l'examen, l'effet des masses et de l'ensemble a été combiné d'après le lieu qu'elles occupaient. Si l'on se place vers les pieds de la figure couchée, tout à fait à droite et de la manière à la dominer, on la trouvera trop longue et un peu plate. En face, au contraire, et d'en bas, la perspective redresse les proportions.

Entre les Parques et les chevaux de la Nuit, le dessin de Carrey laisse une lacune. La pierre du fronton dont il représente la chute avait renversé une statue. Cette statue a été retrouvée dans des fouilles à l'angle sud-est. C'est un torse de femme[1] coupé à quinze centimètres au-dessous de la ceinture pour poser d'assiette sur le plan du fronton. La tunique est pressée par deux cordons qui se croisent sur la poitrine et tournent sous les seins et sous l'épaule. Deux trous à la ceinture retenaient un ornement de métal. C'est la Nuit qui semble, comme Hypérion, sortir de l'onde, et conduit ses coursiers moins fougueux.

Par cette fatalité capricieuse qui préside aux dévastations et aux ruines, tandis que le fronton oriental, détruit en partie de bonne heure, nous a gardé des groupes d'une conservation admirable, le fronton occidental, encore intact il y a deux siècles, n'a guère laissé que des fragments. En 1674, Carrey en dessina

[1] On l'a déposé dans l'enceinte même du Parthénon.

la composition entière. Mais sa manière, qui dénature plutôt qu'elle ne copie l'antique, contribue, autant que les mutilations partielles, à jeter de l'incertitude sur le caractère et le jeu des différents personnages. Quelque inestimables que soient aujourd'hui ces renseignements, on ne peut voir sans un vif regret comment l'élève de Lebrun comprenait et reproduisait les chefs-d'œuvre de l'art grec. Comment, après cela, ne pas excuser des voyageurs comme Spon et Wheler, qui, visitant l'Acropole l'année suivante, donnent du même fronton une description quasi bouffonne. Neptune, c'est Jupiter qui écarte les jambes, « parce que sans doute il y avait un aigle, » et qui veut introduire sa fille dans le cercle des dieux. Cécrops, c'est l'empereur Adrien; Aglaure, l'impératrice Sabine; les sculptures du Parthénon sont l'œuvre de leur munificence. « La blancheur du marbre montre « évidemment que c'est un ouvrage des derniers « temps plutôt que des premiers, et qu'il a été fait « par l'ordre de cet empereur. » On voit ce qu'il faut espérer des récits d'aussi excellents juges. Mais au moins ils confirment par leurs erreurs mêmes la sincérité des dessins de Carrey.

En 1687, le canon des Vénitiens, qui a criblé toute cette façade du Parthénon, commença à briser les statues. La maladresse des ouvriers de Morosini et de Konigsmarck acheva de les anéantir. Deux seulement restèrent à la place où on les voit encore : ce sont précisément l'*empereur Adrien* et l'*impératrice*

Sabine du docteur Spon. Lord Elgin trouva, en fouillant au pied du temple, un certain nombre de fragments. Les Grecs, plus récemment, en ont découvert d'autres.

Les esquisses de Carrey laissent encore assez de vague pour qu'on ait compris différemment, non pas le sujet, mais la manière dont il avait été développé. C'est la dispute de Neptune et de Minerve assurément; car l'on reconnaît au milieu du fronton les deux divinités qui s'élancent l'une loin de l'autre, Minerve, avec une ardeur victorieuse, Neptune, vaincu et irrité. Mais quelle tradition avait suivie l'artiste? Montrait-il l'olivier nouvellement planté et la vague jaillissant sous le trident? Longtemps on s'est contenté de cette supposition. Ou bien avait-il cherché dans les récits changeants de la vieille mythologie une idée plus favorable aux mouvements que l'art désire, à la variété et à l'intérêt que demande une grande composition? C'est l'opinion d'Ottfried Müller [1], que je partagerais volontiers, parce que seule elle explique d'une manière satisfaisante la disposition générale et l'action de chaque personnage.

Neptune a frappé la terre de son trident et fait naître le cheval, frémissant et indompté. Minerve, aux yeux du dieu étonné, l'a saisi, soumis au joug; on la voit le contenir d'un bras puissant, tandis que

[1] De Signis olim in postico Parthenonis fastigio positis Commentatio. (*Gœttingen*, 1827.)

la Victoire et Érechthée sur le char tiennent les rênes d'un main déjà confiante. Ce système n'exclut nullement la naissance de l'olivier. Minerve, qui l'a d'abord produit, ne fait que compléter la défaite de son rival, en tournant contre lui son propre présent, inutile si elle n'en montrait l'usage aux mortels.

Mais il est assez difficile, quelle que soit l'opinion que l'on adopte, de trouver la place de l'olivier. Les jambes de Neptune et de Minerve se croisent. De l'autre côté, Minerve touche aux chevaux; il paraît impossible de mettre un arbre auprès d'elle. Le supposer entre les jambes écartées de Neptune, ce serait une idée étrange. Il était probablement très-petit et en métal; car le fragment qui existe à Londres a été trouvé, non pas au pied du fronton occidental, mais à l'angle de la façade orientale. Ce qui est plus décisif encore, c'est qu'il n'est pas en marbre pentélique. En outre, il y a auprès du tronc de l'arbre un pied colossal en marbre de même nature, qui ne peut par conséquent avoir appartenu ni au Neptune ni à la Minerve du Parthénon, tous deux en marbre pentélique. Nous avons vu précédemment [1] qu'il faut réunir ce fragment à des branches d'olivier en marbre de l'Hymette que l'on a retrouvées du même côté et que l'on conserve dans l'Acropole d'Athènes. Ce sont les restes d'un groupe détaché, d'une offrande citée par Pausanias avant

[1] *Voy.* le chap. XIII.

d'entrer au Parthénon. Ce groupe représentait Neptune et Minerve, faisant paraître, l'une l'olivier, l'autre un flot de la mer. Mais, l'existence de l'olivier ne changerait en rien l'explication proposée par Ottfried Müller, puisque ce n'est qu'après l'avoir planté que Minerve dompte le cheval.

Il ne reste du Neptune qu'un morceau du torse, d'une puissance et d'une perfection divine. Le haut de sa poitrine justifie l'idée des poëtes qui croyaient que la poitrine d'aucun dieu n'en égalait la beauté : « Agamemnon, qui a les yeux et la tête de Jupiter « maître de la foudre, la ceinture de Mars, la poi- « trine de Neptune ».

De la Minerve, nous avons également une partie de la poitrine, couverte de grands plis et de l'égide. On voit, au bord, les trous auxquels s'attachaient les serpents de métal, et, au milieu, ceux où la tête de Méduse était fixée. Un morceau du masque de Minerve gisait sur le fronton. Lord Elgin l'a fait enlever et emporter à Londres. L'orbite des yeux est creusée pour recevoir des globes d'une matière plus précieuse, et le front encadré par une coiffure plaquée qui rappelle le tétradrachme du siècle de Périclès. Le masque a trente-cinq centimètres environ de développement, deux fois la proportion ordinaire. Le casque de bronze qui enfermait la tête a laissé un sillon qui en dessine le contour. On voit aussi les traces des clous qui le retenaient.

La proportion du Neptune et de la Minerve est

de onze pieds. Les deux divinités avaient chacune derrière elles leurs partisans et leurs favoris : Neptune les dieux de la mer, Minerve les héros de l'Attique.

Les chevaux que Minerve contenait d'une main puissante, traînaient sur un char la Victoire et Érechthée. De tous les deux il reste le torse. Celui de la Victoire est d'une vérité et d'un mouvement charmants. Sa tunique est serrée autour des reins par une large ceinture. Le corps un peu replié sur lui-même, les jambes pressées et fléchissantes, rassemblent gracieusement leur force et toute leur élasticité. La tête de la Victoire, emportée à Venise par quelque Vénitien, après la prise de l'Acropole, a été reconnue par M. le comte de Laborde, à qui elle appartient aujourd'hui. Quant aux chevaux qu'elle osait conduire, à la grande admiration d'Érechthée [1], on sait que Morosini, frappé de leur beauté, voulut les emporter à Venise. Ses gens s'y prirent si malheureusement qu'ils les précipitèrent sur le rocher. On en a retrouvé des fragments nombreux. On remarquera de préférence les têtes, inférieures peut-être à celles du fronton oriental, une jambe de derrière où le jeu des muscles, les saillies des veines sont rendus avec une vérité et un fini incroyables. C'est là qu'on juge combien l'école de Phidias savait faire circuler sous

[1] Dans le dessin de Carrey la tête d'Érechthée est tournée, non pas vers Minerve, mais vers la Victoire.

la peau le sang et la vie, et l'on ne peut douter qu'elle n'eût pu exprimer les veines sur les figures du fronton. Mais, dans les idées antiques, les dieux et les héros divinisés n'avaient rien de la grossièreté des organes humains : l'immortalité les animait d'un souffle subtil et éthéré.

Derrière le char étaient deux des filles de Cécrops, Pandrose et Hersé : la dernière assise, l'autre retenant par la main le petit Érechthée effrayé, qui la tirait violemment loin des chevaux et du tumulte.

Aglaure, la troisième sœur, était agenouillée auprès de son père Cécrops, un bras passé autour de son cou. Il y a dans sa pose de l'abandon et comme de l'affaissement. Sa tunique défaite laisse à découvert l'épaule et le sein gauche, à peu près comme dans les statues d'Amazones blessées. On dirait que l'artiste avait voulu rappeler la mort héroïque [1] à laquelle Aglaure s'était condamnée pour obéir à l'oracle et assurer la victoire aux Athéniens. Cécrops est assis, les jambes ramenées sous lui et couvertes d'une draperie. Appuyé fortement sur le bras gauche roidi, il soutient sa fille chancelante. C'est assurément le plus beau morceau et le plus complet qui soit resté à

[1] C'était une des traditions les plus populaires. Les jeunes Athéniens, lorsqu'ils s'armaient pour la première fois, allaient jurer dans le sanctuaire d'Aglaure de mourir, comme elle, pour leur patrie. (Plut., *Vie d'Alcibiade*. Ulp., *in Dem. de Fals. Legat.*) La tradition confondait les deux Aglaure, la fille de Cécrops et la fille de Léos.

Athènes, bien qu'il soit assez endommagé pour ne pouvoir être comparé aux figures de l'autre fronton. Le dos nerveux de Cécrops et le bras qu'Aglaure passe autour de son cou sont cependant remarquables par leur conservation. Il faut, pour les voir, monter par l'escalier du minaret, s'avancer sur la saillie brisée du fronton et la traverser dans toute sa longueur.

Il y a ensuite une lacune dans le dessin de Carrey où l'on supposera, si l'on veut, la nymphe *Callirrhoé*, sœur de l'Ilissus, puisque l'Ilissus lui-même était étendu sous l'angle resserré du fronton. L'*Alphée* occupait la même place au temple d'Olympie.

Si justement célèbre que soit la figure nue de l'Ilissus [1], on a eu tort, je crois, de l'égaler à l'Hercule. Mais s'il a moins de grandiose, la vie s'y montre avec tant de vivacité et de charme, qu'il séduit au premier regard. A demi couché, il semble se lever par un élan subit pour regarder le triomphe de Minerve. Le bras et la main gauches supportent tout le haut du corps qui se redresse, tandis que le bas repose encore sur le côté. Ce mouvement, qui donne au torse une flexion hardie et un jeu compliqué, est rendu avec une vérité qui va jusqu'à l'illusion.

[1] A Londres. Le Céphise a plus de droit à être considéré comme le fleuve de l'Attique. Il traverse toute la plaine et la fertilise, tandis que l'Ilissus n'a qu'un cours pauvre et inutile. Sophocle a chanté les bienfaits et les charmes du Céphise. (*OEdipe à Colone*, chœur 3.)

Quoique la donnée du Laocoon permette d'accuser avec une certaine exagération les os, les muscles et tous les éléments de la force humaine, il y a tant de détails d'anatomie, que l'art se laisse trop voir, et que la science cherche trop à se montrer. Chez l'Ilissus, la science se cache pour ne laisser paraître que la nature. La chair et son mol embonpoint, l'enveloppe plus ferme de la peau, couvrent ces mille détails que le scalpel doit seul révéler. Mais la saillie du sternum et des côtes, la tension des muscles du flanc, ce qui doit trahir au dehors le jeu intérieur des os et de leurs attaches, tout cela se produit avec une aisance et une sécurité qui n'est plus l'art, mais la vérité elle-même avec toute sa persuasion.

En même temps est répandue sur ce marbre je ne sais quelle fleur de poli, de grâce, d'immortalité. Le dos est d'une finesse et d'une douceur surprenantes. La chute des reins a même quelque chose du type féminin. C'est bien une de ces divinités qui, sous de frais ombrages et dans des grottes inconnues, dorment au murmure de leur humble source. La draperie sur laquelle l'Ilissus est assis marie ses ondulations aux vagues sculptées sur la plinthe.

Derrière Neptune se trouvaient les divinités qui lui étaient chères et qui venaient à sa suite prendre possession de la ville naissante : Thétis, Amphitrite, la jambe nue et un monstre marin à ses pieds; Latone, pour qui le dieu des mers avait fait naître Dé-

los, l'île flottante. De chaque côté elle tenait Apollon et Diane enfants. On a leurs deux petits torses et un fragment drapé de Latone.

Puis Vénus, fille de l'onde, était assise sur les genoux de Thalassa. Elle était nue, sauf quelques plis où l'exigeait le bon goût, surtout au sommet d'un temple. Enfin, vers l'angle du fronton étaient trois personnages assis ou couchés : deux femmes, pour lesquelles on a choisi dans le cycle neptunien les noms de *Leucothée* et d'*Euryte*, et un homme, qui sera, si l'on veut, *Halirrothius*, fils de cette dernière et de Neptune. On l'a retrouvé tel que le représente le dessin de Carrey, moins la tête. Ce sont les mêmes beautés, qui demanderaient la répétition des mêmes éloges. Un boulet vénitien a probablement fait éclater l'Euryte. Je ne puis m'expliquer autrement la coupe horizontale qui n'a laissé à sa place que la partie inférieure de cette statue. En montant sur le fronton même, on admirera autour du flanc des plis d'une extrême délicatesse.

Tel était l'ensemble de ces compositions dont on ne peut se faire malheureusement qu'une idée bien incomplète. Il faut non-seulement que l'imagination se figure ces marbres, dont aucune époque de l'art n'a pu égaler la beauté, mais les ornements qu'un goût différent du nôtre avait ajoutés : casques, lances et tridents en bronze, couronnes et ceintures dorées, attributs, emblèmes de toute espèce. Si l'on en croit certains témoignages, les statues elles-mêmes étaient

peintes et gardaient encore des traces de dorures, ce qui ne surprendra pas ceux qui connaissent le mélange continuel des différentes branches de lart à cette époque. Cependant, je crois plus difficilement que le nu fût peint comme ses ornements extérieurs. Peut-être est-ce un reste de préjugé moderne. Peut-être aussi a-t-on pris à tort pour de la peinture la préparation encaustique que recevait le marbre pour résister aux injures de l'air. J'avoue que je m'accommoderais de bonne grâce à ce complément donné par le peintre à l'œuvre du sculpteur. L'alliance de la forme et de la couleur n'est qu'une imitation plus fidèle encore de la nature. Mais l'on ne peut se rendre sur un sujet si délicat qu'aux preuves les plus palpables. Le fond des frontons, formé de grandes plaques verticales, avait été peint en bleu[1] comme on peut s'en convaincre. Les statues se détachaient plus légèrement sur cette image du ciel.

[1] M. Paccard a trouvé à terre un angle du fronton oriental peint en rouge, et il peint lui-même en rouge les deux frontons. Cependant, je suis allé souvent sur le fronton occidental, où il est facile de monter par la tour de l'ancien minaret, et j'y ai cru voir des restes de couleur bleue. Les frontons d'Égine étaient également peints en bleu. (Voy. l'*Expédition de Morée*, tom. III.) Il y a, il est vrai, du rouge sur quelques parties du fronton, mais sur les moulures qui l'encadrent et qui, par conséquent, doivent trancher par l'opposition des couleurs. Supposer que les deux frontons eussent un fond de couleur différente, cela n'est pas vraisemblable. Ne serait-il pas possible que les angles, renfoncés et obscurs, fussent peints d'une couleur plus éclatante, en harmonie avec les statues d'Hypérion et de la Nuit, c'est-à-dire avec l'image du jour qui paraît et qui s'éteint?

A côté de tant de problèmes de détail, il en est un plus intéressant : c'est de savoir quelle main a travaillé à l'exécution de chefs-d'œuvre que les derniers âges se proposeront encore comme modèles. Ce n'est qu'un premier élan d'imagination qui peut faire attribuer à Phidias quarante-cinq ou quarante-huit figures en ronde bosse[1], la plupart deux fois plus grandes que nature, étudiées et rendues avec un soin infini. Il y a comme un enivrement à prononcer devant les marbres du Parthénon un nom auquel l'écho grossissant des âges a donné tant de prestige. Mais au-dessus des émotions poétiques, il faut placer la mesure des forces humaines et les droits de la vérité. Après tout, ces sculptures seront-elles moins belles pour n'avoir pas été touchées par le ciseau de Phidias? N'aurons-nous pas au contraire de lui, des artistes athéniens de son époque, du génie antique, une plus grande idée, si ses élèves et ses rivaux vaincus ont seuls produit ces merveilles? Qu'étaient donc les œuvres du maître, et de quelle divine perfection ne devait-il pas revêtir l'or et l'ivoire?

L'antiquité a toujours admiré Phidias comme toreuticien; nous sommes trop portés à l'oublier, tant la statuaire chryséléphantine nous est peu connue. On citait même comme chose rare ses statues en

[1] Que serait-ce si l'on y ajoutait les cent quatre-vingt-quatre figures des métopes et les trois cents figures de la frise? *Voy.* le calcul de M. Quatremère. (*Lett. à Canova*, p. 50.)

bronze [1]. Mais Pline est le seul auteur qui ait entendu dire qu'il avait travaillé le marbre. La manière même dont il s'exprime indique combien il est peu certain de ce fait, combien il le trouve extraordinaire. « On « rapporte que Phidias *lui-même* a travaillé le marbre, « et que l'admirable Vénus du portique d'Octavie « est de lui. L'Athénien Alcamène (*ceci du moins est « certain*) fut son élève, artiste célèbre entre tous, « qui a décoré de ses *nombreux* ouvrages les *temples* « d'Athènes. »

Ne croirait-on pas d'abord, entendre un connaisseur de notre temps parler d'un tableau faussement attribué à Raphaël? Ensuite, n'est-il pas remarquable que Pline, ne pouvant citer qu'un marbre incertain de Phidias, ne songe pas aux sculptures du Parthénon, au moment où il parle des ouvrages d'Alcamène qui ornaient les temples d'Athènes, et, dans ce nombre, comme cela est naturel, le Parthénon lui-même?

Mais je suppose que l'antiquité ait gardé à tort le silence sur le talent de Phidias à sculpter le marbre (et je suis aussi disposé que personne à admettre l'universelle aptitude du génie), il ne faut pas oublier qu'il avait entrepris une œuvre difficile et immense, la Minerve d'or et d'ivoire. Le soin qu'exigeait la construction d'un colosse de quarante-cinq pieds, les matières précieuses et délicates qui le for-

[1] Non ex ebore tantum Phidias sciebat facere simulacrum, faciebat *et* ex ære. (Senec. *Epist.* 85, § 34.) Sed *et* ex ære signa fecit. (Plin., XXXIV, 19.)

maient, les magnifiques accessoires habilement multipliés par l'artiste, les sujets représentés sur un vaste piédestal et sur un bouclier haut de quinze pieds, tout cela employa, malgré le secours de mains nombreuses, autant d'années peut-être que le rapide achèvement du temple entier. En même temps, Phidias dirigeait tous les travaux de Périclès et un peuple d'artistes en tous genres, qu'une vigilance incessante devait animer et conduire vers le but. Il avait de bien autres loisirs à Olympie, lorsque, appelé par les Éléens pour décorer le temple terminé, il se donna cependant tout entier à la statue colossale de Jupiter, laissant Pæonius et Alcamène remplir, l'un le fronton de l'orient, l'autre le fronton de l'occident.

Enfin un passage curieux du rhéteur Thémistius nous apprend combien son génie était éloigné de l'activité ardente que supposeraient tant d'entreprises menées de front : « Quoique Phidias, » dit-il, « fût « très-habile à représenter avec l'or et l'ivoire les « hommes et les dieux, cependant il avait besoin de « beaucoup de temps pour terminer ses ouvrages. « On dit, en effet, que, pendant l'exécution de sa « Minerve, il consacra un assez long espace de temps « au seul piédestal de la déesse. »

On comprend combien il serait facile, avec ces différents témoignages, de combattre les opinions modernes, et combien l'on serait plus près de la vérité en niant que Phidias ait touché à une seule des sculptures du Parthénon, qu'en les croyant toutes de sa

main ou de son invention. Mais je laisse à d'autres le courage d'un système qui ne serait peut-être qu'un paradoxe. Pour avoir longtemps partagé les préjugés ordinaires, je ne saurais m'en défaire complétement. Le nom de Phidias, que nous apprenons à prononcer dès notre enfance, grandit peu à peu dans notre imagination et brille comme une des lumières les plus pures de l'art et du génie antiques. Rien ne pourra nous empêcher de saluer comme son inspiration ou son œuvre les plus admirables morceaux du Parthénon, ceux qui atteignent la dernière limite de l'idéal.

La frise, si l'on veut, ne reproduira que l'idée ou le dessin de Phidias. Les métopes, nous le verrons tout à l'heure, paraissent assez étrangères à son influence pour qu'on y reconnaisse, çà et là, le style encore roide et sans grâce de la vieille École attique. Mais certaines statues des frontons sont l'expression d'un talent si élevé et d'une telle perfection, que, malgré le silence de l'histoire, ce sera toujours pour nous du Phidias.

Peut-être, du reste, l'histoire n'est-elle pas complétement muette. Tzetzès raconte « qu'Alcamène, « le rival plutôt que l'élève de Phidias, n'avait pas « étudié comme lui la perspective et la géométrie. « Tous deux furent chargés un jour de faire deux « statues de Minerve qui devaient être placées au- « dessus de colonnades très-élevées. Alcamène don- « na à la déesse des formes délicates et féminines.

« Phidias, au contraire, la représenta les lèvres ou-
« vertes, les narines relevées, calculant l'effet pour
« la hauteur qu'elle devait occuper. Le jour de l'ex-
« position publique, Alcamène plut et Phidias faillit
« être lapidé. Lorsqu'au contraire les deux statues
« furent en place, l'éloge de Phidias était dans tou-
« tes les bouches; Alcamène, au contraire, et son
« ouvrage ne furent plus qu'un sujet de risée. »

On reconnaît facilement l'exagération d'un bel esprit byzantin, et il est excusable, après seize siècles, de défigurer les faits pour leur donner du piquant. En langage plus simple, on dirait que, vue de près, la Minerve d'Alcamène fut préférée par le public; à la distance voulue, ce fut celle de Phidias. Je ne crois pas non plus qu'on puisse hésiter sur la manière dont se doivent comprendre ces statues placées sur de hautes colonnes. En Grèce, les images des dieux n'étaient point élevées, comme celles des empereurs à Rome, sur une colonne triomphale. L'expression de Tzetzès est même juste, si l'on regarde l'entablement comme une partie de la colonnade, comme son couronnement. Elle donne une idée plus exacte de la position élevée des statues que s'il eût parlé des frontons, qui n'éveillaient point nécessairement, à une époque d'ignorance, la conception d'une grande hauteur. Ces deux Minerve semblent n'avoir pu être placées qu'au milieu de chacun des frontons du Parthénon.

Alcamène, tout en s'efforçant de suivre la voie ou-

verte par Phidias[1] et d'imiter sa grande manière, n'était point cependant son élève, dans le sens que nous attachons à ce mot. C'était un homme de son âge, son rival[2], et le récit précédent montre qu'il poussait l'indépendance jusqu'à adopter parfois un système tout opposé au sien. Nous sommes peut-être trop portés à faire de la direction de Phidias une véritable tyrannie et à ne regarder que comme les instruments de sa pensée les artistes célèbres d'alors sur lesquels s'étendait simplement sa surveillance administrative. J'admets que, par la volonté de Périclès, il choisît les hommes et distribuât les travaux. Mais comme il arriverait aujourd'hui dans de semblables entreprises, chaque maître, une fois appelé et son programme accepté, restait libre et souverain dans son atelier, entouré lui-même de ses élèves et de ses ouvriers. C'est ainsi qu'Alcamène, le premier sculpteur du temps après Phidias, fut chargé de la décoration d'un des frontons. Phidias se réserva l'autre, et alors s'engagea cette lutte devant le public, où Alcamène n'eut l'avantage que pendant quel-

[1] On dit souvent avec raison que le mot *école*, en matière d'art, désigne moins l'enseignement d'un maître que l'imitation de ses œuvres. Aujourd'hui, un peintre sera de l'école de Raphaël ou de Michel-Ange, de l'école flamande ou de l'école italienne. Cela veut dire simplement qu'il a adopté une manière particulière, et qu'il s'efforce de copier les qualités et les procédés de tel grand peintre. Il en était de même dans l'antiquité.

[2] Quo odem tempore *æmuli* ejus fuere Alcamenes, Critias.
(Plin., XXXIV, 19.)

ques jours. Naturellement, rien ne permettait mieux de les juger que deux statues semblables, le centre et le morceau le plus important de chaque composition.

Déjà la production personnelle de Phidias, ainsi restreinte, devient plus vraisemblable; mais à condition encore de l'entourer de tous les secours, de praticiens habiles, d'élèves savants auxquels sera confiée l'exécution de sa pensée, comme il est arrivé dans les grandes entreprises de Raphaël. *Agoracrite* l'élève chéri de Phidias, égal en talent à Alcamène, eût pu seul conduire l'œuvre. Quel aide n'était-ce pas pour Phidias? Il travailla toujours auprès de son maître, ce qui fit dire plus tard, non-seulement que ses statues avaient été retouchées par Phidias, mais que Phidias, entraîné par son amour, lui faisait honneur de ses propres œuvres.

Je me figure donc, pendant les sept ou huit années que dura la construction du Parthénon, Phidias, malgré sa Minerve d'or et d'ivoire, occupé en même temps de son fronton, en arrêtant la composition et les modèles, distribuant l'ouvrage à chaque artiste selon la nature de son talent, confiant à l'un telle statue entière, retouchant ou achevant telle autre qui n'est que préparée, se réservant les morceaux les plus importants et les plus difficiles, présent sans cesse et animant ses ateliers par son inspiration, ses conseils, son exemple. Parvînt-on à prouver qu'il n'aimait point à travailler le marbre, le modèle en

terre suffisait à rendre ses conceptions : l'exécution n'était plus qu'une affaire de copie. C'est l'histoire des cartons de Raphaël, avec cette différence qu'un élève fera sur une belle esquisse de la mauvaise peinture, tandis qu'en sculpture, où la forme est tout, pour transporter un modèle sur le marbre, il faut plus d'habileté que de génie.

J'avoue le premier que voilà des conclusions contestables et que je bâtis un édifice sur le sable, c'est-à-dire sur quelques lignes d'un écrivain byzantin. Mais les fables, si charmantes en poésie, sont fâcheuses dans l'histoire et dans l'histoire de l'art. A force d'admirer partout du Phidias, on finit par ne plus en voir nulle part. J'aime mieux demander quelque certitude aux plus légers indices, que de croire au hasard à de vagues et impossibles prodiges. Aussi me laisserai-je conduire plus loin encore par les paroles de Tzetzès, qui semblent donner le moyen de découvrir lequel des deux frontons Phidias avait décoré. Mais, si ces déductions sont téméraires, qu'on n'y voie rien de plus qu'un sentiment personnel et qu'on les accueille avec autant de défiance que je voudrais mettre moi-même de réserve à les énoncer.

Le fronton oriental, qui couronnait la façade principale du temple, réclamait naturellement le talent le plus sûr et les sculptures les plus parfaites. On pourrait déjà supposer que la voix publique et l'aiguillon d'une ambition légitime avaient engagé Phidias à se le réserver. Cette présomption paraît con-

firmée par un jugement de Quintilien : « On croit « Phidias, » dit-il, « bien plus habile à représenter les « dieux que les hommes. » Or l'on sait que le fronton oriental était l'image de l'Olympe. Aux deux extrémités, le Jour et la Nuit déclaraient son immensité, et les dieux assistaient dans toute leur majesté à la naissance de Minerve. Voici maintenant un indice plus matériel : « Phidias, » dit Tzetzès, « qui avait étudié « la perspective et la géométrie, calcula tout l'effet « de sa Minerve pour la hauteur qu'elle devait occu- « per. » Nécessairement les autres colosses furent conçus dans le même principe. Une partie nous en reste, si la Minerve est perdue, et j'ai tâché de montrer plus haut comment chacune des statues de cette façade avait un point de vue où se rassemblait tout son effet. Hercule, si beau de toutes parts, prend alors une apparence de force et de majesté plus imposante et révèle la science qui a choisi sa pose et son mouvement. Un de ses bras ramené en arrière laisse à découvert sa puissante poitrine qu'une flexion de torse présente à peu près de face. L'autre bras s'avance, au contraire, et remplit le vide considérable qu'aurait laissé sur le fond du fronton la distance du genou à l'épaule. Les jambes, au lieu de se masquer, se détachent et s'accompagnent par un jeu plein de naturel et de largeur.

La Parque couchée ne gagne pas seulement une beauté nouvelle, mais perd un notable défaut. On est frappé en se plaçant tout à fait à sa droite, de la

longueur du corps et de ses profils aplatis. Un exemple encore plus sensible du dédain de Phidias pour le succès d'un jour et les sévères exigences d'une exposition publique, c'est la Nuit coupée par la moitié du corps, Hypérion qui n'a que la tête et les bras; mutilations étranges lorsqu'on les voit de près, admirables lorsqu'elles sont à leur place et qui répandent sur l'ensemble du sujet l'illusion et la poésie.

Iris, dont le vif mouvement paraît sans grâce et dont les draperies ont de trop vastes ondulations, prendrait, j'en suis sûr, un autre aspect à cinquante pieds de haut. De même Cérès, Proserpine, les Parques assises, baissent leurs genoux et ramènent un peu trop leurs jambes sous elles; mais c'est pour qu'elles n'arrêtent point le rayon visuel, qui part d'en bas, et le laissent arriver sur le torse tout entier. Les chevaux du Jour ne sont point attelés de front, mais sur une ligne oblique. Chaque tête avançait sur celle qui la précédait, de manière que toutes fussent vues distinctement. Les chevaux de la Nuit ont ces lèvres ouvertes, ces narines dilatées et relevées qui devaient faire saisir, malgré la distance, l'apparence et comme le souffle de la vie. Tout est bien calculé, ainsi que le dit Tzetzès, pour la hauteur que les statues devaient occuper; les difficultés de la perspective sont tournées par la science à l'avantage de la sculpture.

Les statues du fronton occidental, au contraire, n'offrent aucune trace d'une étude aussi profonde et ne semblent en rien soumises aux lois de la perspec-

tive. Elles sont faites pour être vues de près. L'Ilissus est d'un fini et d'une délicatesse qui approchent, je le disais tout à l'heure, de la nature féminine. De plus, que l'on compare sa pose avec celle de l'Hercule qui était étendu, comme lui, sous l'angle de l'autre fronton. L'Hercule est relevé en quelque sorte; ses bras et ses jambes dominent la saillie du fronton. L'Ilissus paraît s'appuyer sur le sol, tant sa plinthe a peu d'épaisseur. L'Euryte, qui lui faisait pendant, ne pouvait être vue qu'en partie : le fragment qui reste encore à son ancienne place en est une preuve sensible. Ce n'est point ainsi que la plus jeune des Parques était couchée sous la pente du fronton oriental. Un soubassement considérable l'exhaussait et la présentait complète à l'admiration du spectateur. Halirrothius et Cécrops ramènent trop leurs jambes sous eux : d'en bas il était difficile de comprendre leur pose. Je puis parler avec certitude de la statue de Cécrops, qui est toujours sur le fronton et qu'on ne s'explique bien qu'en montant au sommet du temple.

Nulle part l'artiste n'a pris l'audacieux parti de couper en deux un personnage, comme la Nuit et Hypérion ont été coupés sur l'autre façade. Il était aisé, cependant, de supposer une des divinités de la suite de Neptune s'élevant à demi au-dessus des flots; c'était dans la composition un élément de variété et de poésie. Mais Alcamène eût craint l'effet fâcheux que devait produire de près, dans une exposition publique, cette étrange mutilation.

On cherchera encore en vain une statue dont les draperies aient un mouvement aussi violent et aussi large que les draperies de l'Iris. La Victoire qui conduisait le char de Minerve prêtait particulièrement à ce style grandiose qui ne peut être apprécié qu'à distance. Elle n'a, au contraire, qu'une grâce et une délicatesse charmantes. Enfin, les têtes qui se trouvent aujourd'hui à Paris, et qui appartiennent toutes les deux à des statues de cette façade, n'ont point ces lèvres et ces narines ouvertes dont parle Tzetzès. Elles sont conformes aux traditions les plus parfaites, mais les plus régulières, de l'art grec.

Les conclusions qui ressortent d'une telle comparaison sont assez frappantes. Cependant, je n'ose les énoncer explicitement. Je pose simplement une question à laquelle le lecteur sera libre de répondre lui-même : « Le fronton occidental serait-il l'œuvre d'Al-« camène, le fronton oriental l'œuvre de Phidias? »

CHAPITRE XVI.

LES MÉTOPES DU PARTHÉNON.

Quarante-six colonnes formaient le péristyle du Parthénon. Chaque entre-colonnement était surmonté de deux plaques carrées, ornées de sculptures, que l'on appelait métopes. La frise extérieure était donc composée de quatre-vingt-douze cadres glissés à coulisse entre les triglyphes et sur lesquels se détachaient des sculptures en haut-relief. Il y en avait trente-deux sur chaque côté du temple, quatorze sur chaque façade. L'explosion de 1687 en avait laissé treize sur le côté septentrional et dix-sept sur le côté du midi. Une seule de ces dernières métopes est restée, quinze sont au Musée britannique, une autre au Musée du Louvre[1]. C'est celle que M. de Choiseul-Gouffier avait enlevée; faute d'autant plus regrettable, qu'elle a

[1] Une dix-huitième a été retrouvée dans des fouilles récentes. Elle est maintenant dans l'Opisthodome du Parthénon.

servi de prétexte, mais non de justification, aux dévastations de lord Elgin.

A l'Est et à l'Ouest, au contraire, toutes sont à leur place, frustes plutôt que mutilées, tant le fanatisme a mis de persévérance à les anéantir. On voit que des échafaudages ont été dressés, que des ouvriers ont travaillé à grands coups de marteau; ici, nivelant complétement la dalle de marbre; là, satisfaits de rendre méconnaissables les sujets et les personnages qu'on y avait sculptés. Les métopes du nord ont été défigurées de la même manière. Était-ce l'église, était-ce la mosquée qu'on purifiait ainsi en faisant disparaître les images profanes? Peu importe de savoir qui a encouru, des Grecs ou des Turcs, une indignation qui ne remédierait à rien. On ignore même, ce qui serait plus intéressant à connaître, quelle cause avait fait épargner les trente-deux métopes du sud. Comme ce côté du temple est tourné vers le dehors de la forteresse et voisin du mur d'enceinte, on n'y passait jamais. Avait-on calculé que les regards n'auraient point lieu d'être blessés?

Quand ces trente-deux morceaux furent dessinés par Carrey en 1674, il ne manquait que quelques bras et quelques têtes. Les métopes qui ont survécu au désastre vénitien, et qui décorent le musée de Londres, sont aussi bien conservées, excepté une ou deux qu'on a brisées en les enlevant. Je ne parle pas de la métope qui est à Paris : M. de Choiseul l'a fait restaurer par Lange, sculpteur français.

Il n'y a donc que la frise septentrionale dont tous les sujets nous soient connus et qui nous ait gardé des sculptures assez complètes et assez nombreuses pour qu'on puisse juger de leur caractère et de leur mérite. On a essayé cependant de deviner la composition des métopes qui sont encore à leur place. On distingue çà et là des formes, des lignes, qui présentent en effet un sens. Le reste est si vague, qu'il est trop facile d'y voir tout ce qu'on veut. Ainsi le même nuage offre à différents yeux une scène différente, suivant la tournure des imaginations. Je ne me propose donc point de décrire minutieusement des pierres qui ne sont plus que des pierres avec des vestiges informes. La barbarie a effacé jusqu'à l'idée que l'art y avait empreinte. Je ne citerai point non plus, pour les combattre, les explications beaucoup trop précises de quelques voyageurs. Tout ce que je puis dire, c'est que j'ai cherché longtemps moi-même, et toujours en vain, à retrouver ce qu'ils avaient vu. Je ne m'arrêterai qu'aux sujets ou plutôt aux personnages assez complétement indiqués pour que tout le monde s'accorde à les reconnaître. Il est très-important, assurément, de retrouver la décoration extérieure du temple et la pensée religieuse qui a pu y présider. Mais il vaut mieux se résigner à en ignorer une partie, que de la refaire de son propre fonds.

Parmi les métopes de la façade principale, la figure qui porte avec elle le plus de lumière est celle qu'on voit sur la douzième métope, en commençant à comp-

ter par la gauche. C'est Minerve, telle que la représentent si souvent la sculpture et surtout les médailles et les vases peints, Minerve guerrière, une jambe portée en avant, le bras étendu et présentant l'égide à l'ennemi, haussée sur des sandales tyrrhéniennes[1]. Le reste est effacé, et l'on ne peut savoir si le personnage qu'elle repousse est un Titan qu'elle va tuer, ou Vulcain contre qui elle défend sa virginité.

Il était naturel, après avoir montré dans les frontons la naissance de Minerve et son entrée en Attique, de peindre sur des tableaux séparés ses exploits et ses bienfaits. La tradition la mêlait sans cesse à la vie des temps héroïques, soit qu'elle combattît elle-même les Géants, soit qu'elle assistât les héros dans leurs entreprises, soit qu'elle leur enseignât les arts utiles au genre humain. Les métopes de Sélinonte sont une preuve que ce n'était pas seulement à Athènes que la sculpture avait compris toutes les ressources d'un principe de décoration aussi varié.

Une fois que l'on est assuré de la présence de Minerve, on hésite moins à la reconnaître sur d'autres métopes plus obscures, sur la quatrième, par exemple, en commençant à compter par la gauche, où elle a devant elle un personnage armé d'un bouclier, qui sera, si l'on veut, le Titan Encelade, l'ennemi que la tradition lui opposait d'ordinaire; sur la septième, où elle dompte Pégase pour Bellérophon; sur la dixième,

[1] C'était la chaussure ordinaire de Minerve. (Poll., *Onom.*, VII, 22.)

où deux chevaux traînent un char monté par une femme à la longue tunique. Déjà nous arrivons aux pures suppositions. Les Athéniens attribuaient à Minerve l'invention du char ; le fait est certain. Mais comme on ne peut plus distinguer aucune des formes ni des attributs de Minerve, comme d'autre part un attelage de deux chevaux peut convenir à différents sujets et que nous sommes loin de connaître toutes les traditions de l'Attique, il y a lieu de suspendre son jugement.

Il est plus facile de constater sur d'autres métopes l'absence de la déesse. Si effacés que soient les personnages, on reconnaît qu'ils sont nus, que ce sont des hommes, qu'ils combattent. Des exemples fréquents, dans l'antiquité, nous autorisent à croire qu'on avait mêlé aux exploits de Minerve ceux des héros qu'elle inspirait et protégeait, d'Hercule, de Persée, de Thésée. Sur la deuxième métope, des pattes de lion font penser à Hercule et au lion de Némée. Sur la sixième, les esprits qui aiment à se jouer au milieu des apparences les plus fantastiques suivraient aisément tout le drame de Prométhée enchaîné ou délivré : la chose la plus distincte, n'est-ce pas en effet un homme sur un rocher?

L'on ne peut donner une explication plus claire des quatorze métopes de la façade, si toutefois l'on ne cherche pas la précision à tout prix.

Je serai plus réservé encore sur les métopes du nord. Des quatre qui restent à l'angle nord-est, une

seule offre quelques lignes reconnaissables, une figure derrière un cheval. Au delà de l'immense brèche qui coupe en deux le temple, il y en a neuf encore, frustes la plupart[1]. On distingue un cheval sur la sixième, deux chevaux et un homme derrière eux sur la huitième. La neuvième a conservé quelques beaux plis qui ressemblent à de l'art. Comme sur le côté opposé du temple on voyait le combat des Centaures et des Lapithes, on veut que celui-ci représente le combat des Amazones. Je n'ai rien pu découvrir qui y ressemblât. Il y a même au cabinet des estampes, à Paris[2], des dessins antérieurs, peut-être, au voyage de Carrey. Ils reproduisent dix métopes, dont les Centaures sont toujours le sujet. Mais comme ils ne ressemblent à aucun des groupes du midi, comme il n'y a point de Centaures à l'orient ni à l'occident, ils ne peuvent avoir appartenu qu'au côté septentrional du Parthénon.

Sur la façade occidentale, les sculptures paraissent inspirées, non plus par la fable, mais par l'histoire. C'est une série d'engagements entre deux guerriers à

[1] Quatre autres métopes sont à terre au milieu des ruines.

[2] C'est M. Brœnstedt qui le premier a parlé de ces esquisses. Elles se trouvent sous l'étiquette : *Antiquités de la ville de Rome*, n° 804 à 808. — « Les légendes, » dit M. Brœnstedt, « sont du même temps que les « dessins. » On lit sous les quatre premiers : « Combats des Athéniens « contre les Centaures, bas-relief du temple de Minerve, situé au mi- « lieu du rocher de la citadelle qui domine la plaine d'Athènes ; » — et sur les six autres : « Suite des bas-reliefs du temple de Minerve. » (*Voyag. et rech. en Grèce*, 2e livraison, p. 274.)

pied, et, alternativement, entre un piéton et un cavalier. Le piéton est toujours renversé sous le ventre du cheval qui se cabre, comme s'il n'y avait pas de place dans le cadre de la métope pour le mettre debout et lui donner le développement qu'exige une lutte. Cette monotonie générale était sans doute rachetée par la variété des poses et des détails ; nous ne pouvons plus en juger. Il serait même difficile de déterminer quels sont les ennemis que les Athéniens combattent, si l'on ne savait à l'avance que ce ne peuvent être que des Perses. Y a-t-il, en effet, à Athènes, pour l'art, la poésie, l'éloquence, d'autres triomphes que Marathon et Salamine? Quatre siècles après, les Athéniens ne faisaient-ils pas sur ce sujet de magnifiques discours à Sylla, pendant que ses soldats pillaient leur ville. Il faut remarquer combien la première métope à droite rappelle un groupe de la frise du temple de la Victoire. Le Perse agenouillé qu'un Athénien saisit par la tête, a non-seulement le même mouvement, mais le même costume.

Je me hâte d'arriver aux métopes du côté du midi, parce que celles-là seules offrent aux regards des images claires, et à l'étude des sujets arrêtés. Vingt-trois représentaient les Lapithes aux prises avec les Centaures ; neuf, des personnages différents et des actions détachées. Les premières existent encore ; les dernières sont perdues. Elles occupaient le milieu de la frise et ont été renversées avec la portion du temple qu'elles décoraient. On les retrouvera sous les

blocs de marbre accumulés de ce côté, comme on a retrouvé déjà un des Centaures. Les dessins seuls de Carrey peuvent donner une idée, non pas de leur beauté ni de leur style, mais du sujet que l'artiste avait choisi.

A la treizième métope commence une série de sculptures qu'avait inspirées l'histoire d'Athènes et de sa religion naissante. On voit Cérès enseignant à Triptolème l'art de semer le blé. La déesse, plus grande de toute la tête, semble encourager son élève et lancer le grain d'une main sûre ; tandis que lui, tout occupé à le retenir dans les plis de son manteau, s'avance d'un pas incertain.

Sur la quatorzième, Pandore tient d'une main la boîte fatale, présent des dieux irrités, de l'autre, le couvercle qu'elle a enlevé. Épiméthée, à la vue des maux qui en sortent, se recule d'étonnement et d'effroi : ses mains, qui retenaient le manteau autour du corps, l'en écartent vivement. A en juger par l'esquisse, ce morceau devait être fort beau et d'un magnifique mouvement.

Sur la quinzième métope, le dessin de Carrey présente une figure vêtue d'une tunique qui s'agrafe sur le haut du bras et tombe au-dessous du genou : une ceinture la serre autour de la taille avec le petit péplus qui couvre les hanches. C'est le vêtement d'une femme, à ne pas s'y méprendre. Elle conduit des chevaux qui sont cabrés, comme on les représentait toujours alors. Mais entre eux et leur conductrice, il

y a deux traverses qui ne se trouvent point dans les chars ordinaires et qui font penser plutôt à une charrue. Ce sujet se rattacherait ainsi au sujet de la treizième métope.

Ensuite l'artiste avait montré Érechthée renversant d'un coup mortel Eumolpe, fils de Neptune, qui avait envahi l'Attique avec les Éleusiniens, ses alliés. On croit de nouveau reconnaître Érechthée sur la dix-septième métope, nu et son manteau enroulé autour du bras gauche. Une prêtresse aux plis hiératiques emporte par son ordre, soit la corbeille des Canéphories, soit la statue de bois tombée du ciel : car l'objet qu'elle tient à deux mains est brisé et méconnaissable. Plus loin, c'étaient les deux filles de Cécrops, Aglaure et Hersé. Après avoir découvert, malgré la défense de Minerve, le panier qui renfermait le petit Érechthée, elles sont prises de fureur et courent d'un mouvement violent se précipiter du haut de l'Acropole. Au second plan, Pandrose, leur sœur, fidèle à la déesse, détourne la tête pour n'être pas témoin de leur mort misérable.

Sur la dix-neuvième métope, deux femmes à la pose calme et noble paraissent converser ensemble. A la tête de l'une est attaché un voile qui tombe sur les épaules, attribut ordinaire de Pandrose devenue grande prêtresse de Minerve. Peut-être y a-t-il un rapport religieux entre cette métope et la suivante, où l'on voit encore deux prêtresses. La première, debout devant une console où il y a plusieurs ma-

nuscrits, les déroule, tandis que la seconde emporte un des rouleaux. Ce sont vraisemblablement les livres des lois et des rites sacrés, que l'on promenait en procession solennelle le jour des Thesmophories.

Sur la vingt et unième métope sont représentées de nouveau deux femmes, à droite et à gauche d'une petite statue placée sur un piédestal. La roideur avec laquelle tombent les bras de la statue, le corps tout d'une pièce, le vêtement étroit et sans plis, répondent à l'idée que l'on se peut faire des images antiques des dieux, morceaux de bois grossièrement taillés. Peut-être est-ce la statue tombée du ciel que l'on gardait dans le temple de Minerve Poliade. Les prêtresses sont occupées à l'orner, suivant l'usage; du moins, le geste de l'une d'elles, qui porte la main à la tête de la statue, le ferait croire.

J'ai passé rapidement en revue toutes ces métopes défigurées ou perdues, parce qu'elles ne présentent rien de certain à l'archéologie ni d'intéressant à l'art. Mais du moins l'on peut se faire une idée du plan et de l'ensemble de la frise extérieure; on retrouve la pensée qui en avait disposé la décoration.

Sur la façade principale, c'était Minerve elle-même et les héros qu'elle protégeait dont les exploits et les bienfaits avaient été retracés. Ces sujets n'avaient rien de particulier à l'Attique. C'était une suite, un développement naturel des frontons et de la légende de Minerve.

Au contraire, les hommes et leur histoire occupaient la façade postérieure : la victoire des Athéniens sur les Perses, le triomphe de la civilisation sur la barbarie, un des plus grands faits de l'antiquité. C'était par le secours de Minerve qu'Athènes avait échangé l'esclavage et la ruine contre une gloire impérissable. Déjà la reconnaissance publique lui avait élevé un temple en la saluant déesse de la Victoire, et, sur la petite frise, la sculpture avait écrit un sujet qui fut répété sur les métopes du Parthénon.

Comme lien de l'histoire des dieux et des hommes, on avait représenté sur les longs côtés du temple les origines à demi fabuleuses d'Athènes et de sa religion, les exploits et les sages institutions d'Érechthée, le fils de Minerve, le sort différent des trois filles de Cécrops, prêtresses de la déesse, l'établissement de son culte, des fêtes, des mystères sacrés, les diverses phases de la civilisation naissante, tout ce qu'il y avait, dans les traditions nationales et comme domestiques, de clair et d'accessible à l'art. Ces sujets ne pouvaient probablement fournir à soixante-quatre tableaux; c'est pourquoi l'on a rempli les vides par un combat de Lapithes et de Centaures, sujet si favorable à la variété, si familier à la sculpture grecque qu'on ne peut ne pas y voir comme une loi de la tradition.

La frise, son nom grec l'indique, porta dans le principe des animaux peints, puis sculptés. Les vases

archaïques qu'on trouve partout en Grèce et qui sont couverts d'animaux fantastiques, de sphinx, de griffons, de monstres empruntés à l'Égypte et surtout à l'Asie, peuvent donner une idée des ornements figurés sur les métopes des premiers temples. On en verra un exemple sur les métopes trouvées à Assos. Elles ont même ceci de curieux : au milieu de sphinx qui se regardent face à face, de lions qui dévorent des taureaux, on aperçoit déjà le Centaure, création tout aussi fantastique, mais dont l'art s'empara exclusivement. On comprit quelles ressources offrait cette double nature qui réunissait à la beauté de l'homme la beauté du cheval. Ainsi le respect de la tradition et l'intérêt des artistes eux-mêmes s'unissaient pour choisir une Centauromachie. Isocrate dit que ce furent les Athéniens qui, sous la conduite de Minerve et de Thésée, anéantirent les Centaures. Il faudrait donc supposer qu'ils ont pris, sur le Parthénon, la place des Lapithes.

Tel était le plan de la frise extérieure. Sans en faire un éloge exagéré, je suis frappé d'une certaine grandeur qui le caractérise et d'un enchaînement philosophique qui en relie toutes les parties sur une façade, les temps héroïques; sur l'autre, les temps historiques; sur les longs côtés, comme transition, les représentants de la civilisation et de la religion enseignant les bienfaits de l'une et de l'autre aux habitants de l'Attique. L'unité répandue sur l'œuvre entière, c'est l'idée de Minerve toujours présente :

d'elle venaient tous les bienfaits de la paix et toutes les gloires de la guerre.

On se figure aisément, sans qu'il soit besoin de les décrire, ce que sont des cadres hauts de quatre pieds environ, sur chacun desquels un Centaure lutte contre un Grec, ici vainqueur, là vaincu. Des amphores et des cratères sont renversés sous les pieds des combattants et quelquefois leur servent d'armes : car la querelle s'est élevée au milieu du festin. Pour rompre la monotonie de ces duels qu'un champ étroit condamnait à un petit nombre de développements et de poses, on y avait mêlé l'enlèvement de quelques femmes. Les anciens savaient distinguer sans doute Hippodamie, la fiancée de Pirithoüs, et le Centaure Eurytion.

Le relief de ces sculptures est si saillant, qu'elles se détachent parfois complétement du fond de la métope. D'autres parties deviendraient en quelques coups de ciseau de véritables ouvrages de ronde bosse. Cette exagération n'était pas seulement calculée pour la hauteur où se trouvaient les métopes, mais rectifiée et sensiblement diminuée par la triple saillie des chapiteaux et de leur tailloir, de la corniche, des triglyphes. De sorte qu'à leur place elles ne débordaient pas, comme on pourrait le craindre, et rentraient dans l'harmonie générale de l'entablement [1]. Ce principe de demi-bosse a été appliqué

[1] Une seule métope complète a été laissée à sa place, mais elle suffit

moins heureusement au temple de Thésée. La frise de la cella n'est guère qu'à dix-sept pieds au-dessus du spectateur; le péristyle qui l'entoure ne permet qu'un rayon visuel trop voisin de la perpendiculaire; de sorte que les bosses et leurs ombres se projettent avec toute leur valeur. Au Parthénon, l'élévation était triple; les sculptures étaient placées sur la frise du péristyle même, de manière à être vues d'aussi loin qu'on le voulait; les saillies de l'entablement corrigeaient l'importance à dessein exagérée des hauts-reliefs. La science de la perspective avait combiné tous ses effets : par elle les métopes ne paraissaient plus que ce qu'elles devaient être, des camées insérés entre des triglyphes.

Là, je reconnaîtrais volontiers Phidias et les connaissances mathématiques qu'il appliqua le premier, dit-on, à la sculpture. De même, la grande pensée qui avait conçu et disposé l'ensemble des sujets ne peut être sortie que d'une seule tête. Mais, au contraire, les détails et l'exécution de cadres si indépendants les uns des autres doivent être laissés à l'inspiration variée des différents sculpteurs qui se les partagèrent. Le sujet indiqué, la grandeur des plaques et la saillie du relief déterminées, l'œuvre des mains les plus diverses rentrera nécessairement, et dans l'idée générale, et dans le plan matériel de

pour démontrer la vérité de ces remarques. Elle représente un Centaure qui tient sous son bras la tête d'un Athénien. Elle se trouve sur le côté du midi, à l'angle occidental.

la frise. Quant au caractère des sculptures, c'est une question tout autre; il n'est pas sans intérêt de s'y arrêter.

Je ne sais si ceux qui attribuent à Phidias et à son école la décoration du Parthénon entier ont tenu suffisamment compte des métopes du Musée britannique. Il y en a d'une beauté incomparable : c'est le plus petit nombre. D'autres ont des défauts tellement frappants qu'on les déclarerait mauvaises, si un mélange de qualités sérieuses ne donnait à réfléchir. Par exemple, le Centaure qui bondit triomphant sur le cadavre de son ennemi est d'un mouvement et d'une expression admirables. L'orgueil et l'ivresse insolente de la victoire n'ont jamais été rendus avec autant de bonheur. Cabré et frémissant, il foule encore aux pieds un corps qui n'a plus de sentiment. Sa queue fouette l'air. Derrière lui volent les pattes d'une peau de panthère que son bras étendait comme un bouclier. La gueule de l'animal pend vers le mort comme pour le dévorer. On dirait que le Centaure communique aux objets mêmes qui l'entourent sa férocité. Il y a dans cette ombre de panthère l'intention et l'illusion qu'a mises Michel-Ange dans la peau que tient à la main saint Barthélemy dans *le Jugement dernier*. Le cadavre, étendu à terre, est d'une vérité saisissante : c'est déjà le calme de la mort, et c'est encore sa dernière convulsion.

Un autre groupe, un peu inférieur en beauté,

c'est le Centaure qui saisit un Grec par la jambe et le renverse par-dessus une amphore. Le mouvement a quelque chose de trivial, mais il est remarquable par son énergie et sa précision. Je citerai encore le Centaure qui, frappé dans les reins, porte la main à sa blessure. Le Grec l'a saisi par les cheveux et va redoubler. Son manteau, complétement ouvert, forme derrière son corps une vaste tenture qui sert de fond à la scène entière. Quoiqu'il y ait dans les personnages un peu de mollesse, ces draperies, avec leur tournure grandiose, sont d'un fort bel effet.

Une qualité toute nouvelle distingue la quatrième métope : c'est une expression touchante. Séparées de cette métope, les deux têtes ont été découvertes au musée de Copenhague par M. Brœnstedt[1]; il a porté lui-même les moulages à Londres. Le jeune Grec, à demi terrassé, lève vers son ennemi un visage suppliant : la terreur y est peinte, tempérée par une charmante beauté. Le Centaure, qui allait lui briser le crâne avec une énorme amphore, suspend son coup, ému par tant de jeunesse; ses traits respirent une douce pitié.

Mais, à côté de morceaux si remarquables, il y en a d'une composition malheureuse, quoique l'exécution dénote beaucoup de savoir. Trois, surtout[2], cho-

[1] *Voyag. et rech. en Grèce*, p. 171. Seulement M. Brœnstedt a tort de les rapporter à la 7e métope de Carrey; elles appartiennent à la 4e.

[2] Nos 30, 31 et 32 des dessins de Carrey. Ce n'est pas, bien entendu

quent singulièrement le goût par leur roideur et leur gaucherie : ce sont les dernières métopes vers l'angle nord-est. Les combattants sont engagés mollement, leurs poses sont gênées, leurs mouvements sans vigueur comme sans grâce. Tel autre groupe sera même ridicule, et le Grec appuie son pied sur le poitrail du Centaure au mépris de toutes les lois de l'équilibre, en tendant l'autre jarret comme un danseur. Ici, les proportions de l'Athénien[1] sont courtes, là, le corps du Centaure[2] est trop long. Dans les monstres, la fusion des deux natures, de l'homme et du cheval, n'est pas toujours rendue avec un art sûr de lui-même. Les femmes enlevées ont quelque chose de grossier et de disgracieux. Celle du musée du Parthénon se débat lourdement, et ses vêtements sont tirés avec trop de brutalité. La métope du Louvre est la répétition du même motif tourné d'un autre côté.

La différence de mains suffirait-elle à expliquer l'inégalité du travail? Je ne le crois pas. Car il y a dans toutes ces sculptures un même style, un même système, qui constitue ce que l'on appelle, à tort ou à raison, une école. Dans les moins remarquables, la nature est rendue avec une vérité et une science qui

d'après les dessins de Carrey que je juge ces métopes, mais d'après les originaux. Les dessins de Carrey sont dans les mains de tout le monde, depuis la belle publication du comte de Laborde, et ses numéros suivent l'ordre même des métopes.

[1] N° 23.

[2] N° 29.

laissent bien peu à désirer : mais une nature trop matérielle, triviale parfois dans ses mouvements, à laquelle manque le sentiment de l'idéal. En outre, on voit percer une dureté qui touche à l'archaïsme; mais, comme elle en est déjà trop éloignée pour lui emprunter sa puissance massive ou sa naïve roideur, comme elle est trop éloignée aussi de la perfection absolue pour demander la force à la science exquise des proportions, l'ensemble est parfois mou et indécis; symptôme des talents secondaires aux époques de transition. Ils perdent les avantages de leur vieille manière et ne peuvent atteindre aux difficiles mérites de la manière nouvelle.

L'école qui précède Phidias était arrivée à une imitation aussi fidèle que possible de la nature et à la connaissance la plus précise du corps humain. Ce qui lui manquait, c'était l'idéal et les beautés dont l'idéal est le principe : la proportion, le sentiment, la grâce. Lorsque Phidias apporta à son siècle cette révélation, les habiles et les plus jeunes en profitèrent, Alcamène à leur tête. Mais, comme il arrive à toutes les époques de réforme, il y eut, à côté de l'enthousiasme, l'opposition. Les vieux maîtres protestèrent, et, par une juste fierté, gardèrent leur manière, qui avait produit aussi des chefs-d'œuvre. Quelques élèves leur restèrent fidèles : c'est à ces continuateurs de l'école attique que j'attribuerais les métopes qui nous restent.

Phidias eut besoin d'employer aux innombrables

sculptures du Parthénon tous les artistes qui se trouvaient alors à Athènes. La frise extérieure portait, à elle seule, environ deux cents figures d'une demi-bosse si prononcée, qu'elles valent presque autant de statues un peu plus petites que nature. Précisément, les travaux de ce genre étaient familiers à la vieille école, qui, pendant l'administration de Cimon, avait décoré de hauts-reliefs différents temples et y avait représenté les mêmes sujets. Phidias, obligé de s'adresser à elle, et par égard et par nécessité, ne pouvait rencontrer plus heureusement.

Peut-être est-ce m'écarter de la réserve dont je voudrais toujours user. Car je ne puis justifier par aucun texte l'opinion que j'expose. Mais, en matière d'art, les œuvres elles-mêmes portent écrites des preuves qui suppléent au témoignage de l'histoire. Les métopes sont d'un style particulier, qui n'est ni celui de la frise, ni celui des frontons. Cette manière a parfois de la gaucherie, de la dureté, de l'archaïsme; parfois, des beautés solides et éclatantes qui rappellent les sculptures du temple de Thésée et la frise du temple de la Victoire. Ce ne sont donc pas seulement des auteurs différents qui s'y trahissent, mais une école qui n'est pas celle de Phidias.

L'histoire, du reste, nous donne les noms de quelques-uns de ses contemporains avec la célébrité desquels il a dû compter, quelque supériorité qu'il eût lui-même. C'étaient Critios, Crésilas, Hégias, Nésiotès. Ces sculpteurs, avec leurs élèves, se chargèrent-

ils de la frise extérieure tout entière? C'est ce qu'on saurait, si les métopes des trois autres côtés étaient conservées. Mais je ne parle que de celles du midi, les seules dont on puisse dire qu'elles existent encore. Les sujets plus neufs et qui touchaient à l'histoire civile ou religieuse de l'Attique furent peut-être confiés aux talents plus souples de la nouvelle génération.

CHAPITRE XVII.

LA FRISE DU PARTHÉNON.

Tandis que l'extérieur du temple était orné de cadres et de sujets détachés, la frise abritée sous le portique offrait une suite non interrompue de bas-reliefs qui tournaient autour de ses quatre côtés et représentaient un sujet unique, la fête des Panathénées. Du monde héroïque on passait au monde réel. Ce n'étaient plus les bienfaits et le mythe de Minerve que le ciseau avait retracés, mais le culte que lui rendait son peuple. Gravé sur le marbre, ce témoignage de la piété publique devenait immortel : c'était une fête qui ne cessait jamais.

Peu de cérémonies antiques nous sont mieux connues que les Panathénées. Les textes propres à en préciser les détails ont été recueillis avec tant de soin par Meursius[1], classés avec tant de méthode, qu'on

[1] *Voy.* tom. II, *Panathenæa.*

ne pourrait y ajouter que d'inutiles commentaires. Les sculptures du Parthénon sont une démonstration claire et comme vivante de l'histoire, mais de l'histoire telle que l'art doit la comprendre et la traduire, embellie par ses créations, rehaussée par un caractère idéal. Le désir de pénétrer dans les mœurs de la Grèce nous entraîne à prendre au mot les monuments où on les voit figurées, et nous faisons à peine la part de la fantaisie de l'artiste. Nous ne cherchons pas s'il a pu ajouter, au gré de son inspiration, des détails poétiques; si, au lieu de copier servilement les faits, il ne les a pas disposés, réunis, combinés différemment, formant d'éléments divers un ensemble harmonieux. L'archéologie elle-même ne peut être satisfaite de ces interprétations : elles sont trop faciles et blessent trop le sentiment de l'art pour être vraies. Le génie grec, quelque contenu qu'il soit par la tradition et par les règles du beau, a une liberté d'allures et une richesse d'imagination qui doivent nous rendre circonspects. Ses œuvres ne se traduisent pas comme une prose courante. Elles ont, ainsi que la poésie, leurs belles fictions, leurs gracieux mensonges : on les admire, mais on se garde d'y croire aveuglément.

La frise du Parthénon offre ce mélange de réalité et d'idéal qui éclaire à la fois la science et qui la trompe. Cependant, les dieux qu'on y voit assis auprès des mortels, les êtres allégoriques qui conduisent les chars des guerriers, avertissent la critique

d'user de réserve. La description des Panathénées n'est pas écrite par le sculpteur comme elle le serait par l'historien.

D'abord, la composition même ne retrace pas, comme on l'a dit souvent, la seule procession des Panathénées. C'est l'ensemble de ces fêtes solennelles, depuis les cérémonies secrètes qui se célébraient, la nuit, dans le temple de Minerve Poliade, jusqu'aux courses de chars et de chevaux dont les bords de l'Ilissus étaient le théâtre. Ici, les dieux assistent au triomphe de Minerve; là, les jeunes Athéniens se préparent et revêtent leur costume dans le Céramique ou dans le Gymnase. Leurs esclaves amènent leurs chevaux, les brident, les caressent. Par un enchaînement habile, les principales scènes sont réunies, malgré la différence du lieu et du temps. La disposition même de la frise aide l'artiste à leur donner l'unité et une impulsion commune.

C'est là ce qui a pu faire illusion. Mais, pour avoir méconnu les libres créations du génie, on a avancé, sans preuves et quelquefois en contradiction avec les écrivains anciens, des explications naturellement fort invraisemblables. Ainsi, le Parthénon, et non plus l'Érechthéion, est devenu le centre et le but des cérémonies[1]; le péplus n'a plus été qu'un rideau qui pendait devant la statue de Phidias[2]; la prêtresse de Minerve et le Praxiergide se sont transformés en reine

[1] Leake, p. 546.

[2] Visconti, *Mémoire sur les sculptures du Parthénon*, p. 36.

et en archonte-roi[1], pour que la procession en devînt plus magnifique, et l'on a fait monter sur le rocher de l'Acropole des troupes de cavaliers et des chars à quatre chevaux[2]. Je tâcherai de faire ressortir, dans une rapide énumération, les détails que les textes justifient, ceux dont ils laissent à l'artiste la responsabilité et le mérite.

Sur le côté oriental de la frise, au-dessus de l'entrée, la grande prêtresse et un prêtre de Minerve préludent à la fête par les cérémonies qui en sont l'origine et le but. Je n'ai point à parler ici de la pensée politique qui avait présidé à l'institution des Panathénées. Aux yeux du peuple, c'était simplement le jour où l'on enlevait à la statue en bois, à la Minerve tombée du ciel, son péplus terni, pour en substituer un neuf qu'on apportait en grande pompe. Ce n'est pas sans raison que l'on a représenté sur la façade principale, au centre de l'action, les rites sacrés qui formaient le caractère distinctif du culte de Minerve. Du côté gauche, la grande prêtresse reçoit des deux vierges Errhéphores les objets mystérieux qu'elles ont été chercher dans la ville. « Pendant la « nuit qui précède la fête, » dit Pausanias, « les Er« rhéphores prennent sur leur tête ce que la prêtresse « de la déesse leur donne à porter. Elles ignorent ce « qu'on leur remet; celle qui le leur donne l'ignore

[1] Visconti, *Mémoire, etc.*, p. 37.

[2] Ottfr. Müller, *Mémoire* annexé à l'édition allemande de Stuart (t. II, p. 695). — Leake, p. 317.

« aussi. Il y a dans la ville, près de la Vénus des « Jardins, une enceinte où se trouve un chemin « souterrain, creusé par la nature. Les jeunes fil- « les descendent par là, déposent leur fardeau et « en reçoivent un nouveau soigneusement cou- « vert. »

On a supposé, d'après l'étymologie, que ce qu'elles emportaient de l'Acropole, c'étaient les restes de la laine qui avait servi à tisser le vieux péplus, et que ce qu'elles rapportaient, c'était la laine qui devait entrer dans la confection du nouveau. Tout ce que l'on sait, c'est que les deux Errhéphores travaillaient avec les prêtresses au vêtement sacré. Elles commençaient le dernier jour du mois Pyanepsion. Tant que leur travail durait, elles demeuraient à côté de l'Érechthéion. Il fallait qu'elles eussent au moins sept ans, onze au plus. On remarquera, en effet, sur le bas-relief, que leur taille est beaucoup plus petite que celle de la prêtresse. Comme la scène se passe pendant la nuit, la première tient à la main un flambeau. En s'approchant, on distingue même les contours de la flamme.

Pendant ce temps, un des Praxiergides a enlevé à la statue de bois le péplus des quatre dernières années. Il le replie, aidé par un jeune enfant, et la déesse est prête à recevoir sa nouvelle parure. Ces préliminaires, symbole de la fête entière, ont lieu dans le secret du sanctuaire. L'on ne s'étonnera pas de voir le culte de Minerve Poliade figuré sur la frise

du Parthénon, puisqu'on l'a vu déjà figuré sur les métopes.

A droite et à gauche de ces deux groupes, qui représentent l'idée de Minerve, douze dieux sont assis, spectateurs invisibles, comme dans les poëmes épiques, des actions des mortels. Les personnages qui se trouvent auprès d'eux leur tournent complétement le dos, tant leur présence est cachée. Demander pourquoi la fantaisie de l'artiste a ajouté cette composition, c'est demander pourquoi Homère nous décrit les dieux sur l'Olympe ou le Gargare, pendant que les Troyens et les Grecs combattent dans la plaine. L'art n'a-t-il pas besoin, comme la poésie, d'agrandir son sujet, de parler à l'imagination, de chercher la vérité et le charme dans un monde surnaturel? Aussi me garderai-je bien de rechercher exactement ce que font ces divinités. Elles regardent et se montrent la fête; elles s'entretiennent ensemble dans des poses, ici pleines de majesté, là pleines d'abandon. Assises, elles sont aussi grandes que les mortels debout. Leurs proportions prêtent-elles encore mieux à une belle et élégante sculpture? Placés au-dessus de l'entrée du temple, donnent-elles à cette partie de la frise plus de noblesse, plus de calme et plus de grandiose? Il n'en faut pas davantage : c'est là ce que voulait l'artiste.

Quant au nom qu'il convient de donner à ces différents dieux, on se trouve fort embarrassé. Les costumes sont très-simples, les attributs ont presque

tous disparu, et chacun peut les interpréter au gré du système général qu'il adopte. Trois systèmes ont été proposés, qui tous les trois peuvent se soutenir, mais à un degré inégal. L'un, sans trop d'effort, nomme les principaux dieux de l'Olympe ; le second, les divinités inférieures, et les personnages héroïques pour lesquels Athènes avait un culte particulier; le troisième (c'est celui d'Ottfried Müller) fait figurer sur la frise les dieux et les demi-dieux qui avaient leurs autels, soit dans l'Acropole, soit tout auprès, et qui, voisins de Minerve, assistaient naturellement du fond de leurs temples à tous ses mystères comme à toutes ses pompes. C'est une idée très-ingénieuse et qui ne manque ni de simplicité ni de logique. En l'adoptant cependant, on hésitera encore sur le choix des noms. Car les temples qui entouraient l'Acropole étaient fort nombreux, et nous ne les connaissons pas tous. Peut-être Ottfried Müller n'a-t-il pas tenu assez de compte du rapport qu'il faut établir entre la topographie et la manière dont les dieux sont groupés.

Ainsi, à droite du prêtre et de la prêtresse qui occupent le milieu de la façade, je reconnais bien Hygiée et Esculape, dont le temple était presque à l'entrée de la citadelle. Esculape, appuyé sur son bâton, se retourne pour parler à Hygiée, au bras de laquelle s'enroule un serpent, si petit, qu'on dirait un bracelet. Mais ensuite, la réunion de Neptune, d'Érechthée, de Pitho, de Vénus, ne se peut guère justifier.

Vénus, du reste, a le voile d'une prêtresse, et l'enfant qui s'appuie sur ses genoux n'a pas d'ailes, ainsi qu'en devrait avoir l'Amour. Il est naturel de donner une place aux divinités qui habitaient dans le temple de Minerve Poliade; comme ces cinq figures sont les plus proches de ce temple et le regardent, je proposerais d'y voir Neptune, Vulcain, jeune et beau, tel que le comprenait l'art à cette époque, Vulcain, dont l'autel était placé devant l'Érechthéion, à côté de celui de Neptune.

Devant lui est Aglaure, dont le sanctuaire était au-dessous de l'Érechthéion, dans une grotte qui avait une communication souterraine avec le plateau de l'Acropole. La chevelure est serrée étroitement par une de ces coiffes élégantes que l'on remarque sur les monnaies syracusaines d'un petit module : signe caractéristique des nymphes ou des simples mortelles, et non des déesses. Sa main est passée, par un mouvement plein d'intimité, sous le bras de sa sœur Pandrose, qui est assise devant elle. Pandrose a le même costume et le même voile qui la distinguent sur le fronton occidental du Parthénon. La religion, autant que la sculpture, avait besoin de ces types arrêtés qui s'imprimaient par leur constance dans l'imagination du peuple et répandaient la lumière sur le monde polythéiste. Le voile était, à ce qu'il paraît, un des attributs de Pandrose et le symbole de son sacerdoce. L'enfant qui se tient debout, accoudé sur ses genoux, serait Érechthée, de même que sur

le fronton occidental. Elle lui montre, de sa main etendue, la tête de la processsion, qui paraît à l'angle de la frise.

Pour les divinités qui sont de l'autre côté et regardent le sud, je crois les explications d'Ottfried Müller très-justes, à une exception près, que je signalerai tout à l'heure. Le dieu à la longue barbe, qui tient un sceptre, rappelle Jupiter; Jupiter, qui avait deux autels dans l'Acropole, l'un sous le nom de *Protecteur de la Citadelle*, l'autre sous le nom de *Très-Haut*. Il est assis, non pas sur un simple siége, comme le sont les autres dieux, mais sur un trône, dont les bras sont soutenus par des sphinx. Phidias reproduisit ce même motif sur le trône d'Olympie. Junon, avec sa large poitrine et ses beaux bras qui étendent derrière elle un vaste voile, se tourne vers Jupiter et semble lui parler. Auprès d'elle se tient une jeune déesse, Iris, qui saisit au-dessus de sa tête sa draperie toujours agitée.

Devant Junon est le Mars au repos, tel que le représente la statue de la villa Ludovisi : une jambe étendue, l'autre repliée, et les deux mains croisées sur le genou, pose pleine à la fois d'abandon et de force. Ottfried Müller l'a pris pour Vulcain, parce qu'il ne savait comment justifier sa présence. Il n'a pas songé à la colline de Mars, à l'Aréopage, que cent pas à peine séparent de l'Acropole.

Ensuite l'on voit une femme qui tient, non pas une rame ou une massue à deux bouts, comme le ferait

croire le grossier dessin de Carrey, mais une torche dont les côtes reliées en faisceau sont parfaitement reconnaissables. C'est, je crois, l'attribut distinctif de Cérès. L'Éleusinium était au pied même de la citadelle, du côté de l'orient, et l'on sait que c'était une des stations de la pompe sacrée.

Enfin, deux jeunes dieux semblables, et de forme et d'ajustement, s'appuient fraternellement l'un sur l'autre. Ce mouvement seul fait penser à Castor et à Pollux : car il n'y a point d'autre indication. Du reste, leur temple était également au pied de l'Acropole, au-dessous de l'Agraulium. Polygnote et Mîcon l'avaient décoré de peintures.

La même symétrie qui avait disposé les deux groupes de divinités, à droite et à gauche de l'axe du temple, continue à placer les différentes classes de personnages, de manière à ce qu'elles se correspondent et se fassent pendant. On peut se figurer une procession sur deux rangs qu'on aurait dédoublés, pour appliquer chaque rang sur un des longs côtés du temple et sur un des angles de la façade. Ils s'avancent par un mouvement parallèle ; c'est le même ordre, ce sont les mêmes motifs, les mêmes détails, mais traités avec une richesse et une variété remarquables, quoiqu'elles se démentent quelquefois. Dans une simple description, on doit donc éviter ces répétitions, en réunissant deux moitiés ainsi divisées. Ce qui se dit d'un des côtés du temple s'applique également à l'autre.

Auprès des dieux on voit s'entretenir gravement

un certain nombre de vieillards et d'hommes moins âgés. Tous ont leurs manteaux et la plupart s'appuient sur un bâton. Debout, ils sont à peine aussi grands que les dieux assis. C'est ainsi qu'Homère distingue les mortels et les habitants de l'Olympe. Ce sont des personnages considérables. Mais comment savoir si ce sont les archontes, ou les gardiens des lois, ou les rois des tribus, ou les prêtres de la famille des Étéobutades et des Céryces? Deux d'entre eux, dont l'un tient un rouleau à la main, semblent donner des instructions aux jeunes filles qui se présentent les premières. Ceux-là, on les reconnaîtrait volontiers pour les gardiens des lois et des rites sacrés.

Les jeunes vierges portent des patères et des vases qui devaient servir aux sacrifices. L'une tient un énorme chandelier; une autre, une corbeille, et c'est la seule qui rappelle les *Canéphores*. Il faut dire qu'un certain nombre d'objets étaient en métal et n'ont laissé aucune trace. Les filles des étrangers domiciliés en Attique, des Métœques, figurent dans la procession, et, comme l'ordonnait une loi humiliante, elles portent, ici les aiguières, là les siéges et les ombrelles qui servaient aux Canéphores, choisies parmi les plus nobles familles. Au moment où la procession arrive sur la façade, des hérauts ou ordonnateurs de la fête sont placés aux deux angles du pronaos. Tournés vers les longs côtés, ils appellent par leurs gestes la suite du cortége, comme si elle tardait à paraître. C'était un lien ingénieux entre les différentes parties de la frise.

Ensuite s'avancent les bœufs destinés au sacrifice. Chacune des colonies athéniennes en envoyait un le jour des Panathénées. Les uns s'avancent d'un pas tranquille, au milieu des jeunes gens et des sacrificateurs qui les conduisent; les autres résistent et cherchent à s'échapper: source de mouvement et de variété, sans que cependant l'ordre de la cérémonie en soit troublé. Des enfants conduisent un bélier.

Derrière les victimes, les Métœques portent des bassins assez semblables à des auges et à des outres pleines d'huile, prix des vainqueurs aux jeux Panathénaïques. Puis s'avancent les musiciens jouant de la flûte ou de la lyre, accompagnement ordinaire des sacrifices. Mais une raison particulière explique la présence des musiciens sur la frise. Périclès venait d'instituer pour la première fois des prix de musique, à l'occasion des Panathénées, et il avait réglé lui-même comment aurait lieu le concours de flûte, de chant et de lyre. Enfin, la troupe des vieillards, qui ferme la marche, porte à la main des branches d'olivier. On les appelait pour ce motif *Thallophores*. Ce qui montre combien le culte du beau était poussé loin chez les Grecs, même en dehors de l'art, c'est qu'on ne choisissait que des vieillards remarquables par leur beauté.

Alors commençaient à défiler les chars à quatre chevaux et les cavaliers, dont les flots pressés remplissaient un espace considérable. C'est là que l'imagination et le talent du sculpteur avaient pu se déve-

lopper librement, et l'on voit avec quelle complaisance il s'est arrêté à un sujet qui offrait tant de ressources. La pompe sacrée n'était que la moitié de la fête. Une autre moitié, non moins importante, c'étaient les courses, les luttes qui avaient lieu en l'honneur de Minerve, sur les bords de l'Ilissus. On faisait remonter jusqu'à Érechthée l'institution de ces jeux, qui rappelaient les bienfaits de Minerve. La première, elle avait dompté le cheval; la première, elle l'avait attelé au joug. Les courses faisaient donc, en quelque sorte, partie de son culte. En les reproduisant, le sculpteur, loin de détruire l'unité de son sujet, l'agrandissait et le rendait complet. Les évolutions de cavalerie étaient, à Athènes, un élément indispensable des grandes solennités. Elles ont, sur la frise, un caractère de réalité tout différent de la fantaisie qui semble avoir présidé à la composition des chars, autant, du moins, que l'état de mutilation de ces derniers morceaux permet d'en juger.

Auprès des quatre chevaux, ou à leur tête, on voit un homme qui, tantôt les contient, tantôt se retourne vers les deux personnages montés sur le char. D'un côté, c'est une femme à la longue tunique qui tient les rênes; de l'autre, un guerrier avec le casque, le bouclier et le plus souvent la cuirasse. Parfois, il s'élance à terre ou s'élance sur le char; parfois il y reste debout dans une pose martiale et animée. On a cru reconnaître dans ces mouvements divers une image de la guerre homérique, où les héros sautaient

à chaque instant de leur char pour combattre, et l'on a emprunté à une inscription qui a trait aux jeux Panathénaïques le nom d'*Apobates*, pour le donner à ces jeunes guerriers.

Mais aucune inscription ne nous apprend quelles etaient les femmes montées auprès d'eux. Ce ne peuvent être des vierges athéniennes. Les mœurs des Ioniens étaient trop hostiles à ce mélange des deux sexes et à l'éducation virile donnée aux filles. Du reste, une vierge spartiate eût-elle pu elle-même contenir et diriger quatre coursiers fougueux? Ce sont plutôt des êtres allégoriques, et le fronton occidental du Parthénon fait penser naturellement à la Victoire, qui conduit le char d'Érechthée.

La cavalcade est trop célèbre, le dessin et le moulage l'ont trop souvent reproduite, pour que j'aie besoin de la décrire. Qui n'a vu cette suite à jamais inimitable de beaux et gracieux jeunes gens, légèrerement assis sur leurs coursiers thessaliens, les uns vêtus de la tunique ou de la cuirasse, les autres nus ou laissant flotter au vent la chlamyde derrière leurs épaules? Leurs têtes portent quelquefois le casque, quelquefois ce chapeau à larges bords que les Athéniens avaient emprunté à l'Arcadie. Un grand nombre ont autour des jambes les ornements que Xénophon recommande aux cavaliers et qu'il appelle *embates*. L'artiste a adopté ce détail pour rompre la monotonie des jambes toujours nues. Car il est à remarquer qu'il a écarté complétement l'équipement

du cheval. C'est une conséquence du principe qui préside à toute sculpture grecque, trop amoureuse de la forme pour consentir à la voiler et à la défigurer sous les détails.

Je n'ai pas besoin de faire ressortir tout ce qu'il y a de conventionnel dans des bas-reliefs où l'on voit des jeunes gens tout nus assister à une cérémonie sacrée, aux fêtes de la chaste Minerve, et les vierges de noble famille monter pieds nus le rocher de l'Acropole. On ne s'étonnera donc point si les chevaux sont sans selle et s'ils n'ont qu'une simple bride en métal. Les trous où elles s'engageaient se voient encore à la bouche du cheval et à la main du cavalier. La troupe s'avance au galop, par un mouvement plein d'ensemble, mais d'une allure retenue et qui n'a rien d'impétueux. Les chevaux semblent galoper sur place, ou plutôt se cabrer gracieusement. Si l'on veut une description exacte du cheval du Parthénon, qu'on lise le onzième chapitre du Traité d'Équitation. Le type idéal que cherche Xénophon, Phidias l'a constamment copié. La race thessalienne offre encore aujourd'hui une certaine ressemblance avec les bas-reliefs de la frise.

Il me reste à parler de la frise occidentale, qui est une suite de la frise du nord, mais où la scène change complétement. On dirait les coulisses d'un théâtre, et nous assistons aux préparatifs et à la toilette des acteurs. Quelques jeunes Athéniens, déjà montés, essayent leurs chevaux et vont rejoindre le gros de la

marche, qui court sur le côté du nord. D'autres se font amener leurs coursiers, contiennent leur fougue, les brident, les caressent. Quelques-uns se parent pour la fête, en causant avec leurs compagnons. Il y a même des détails d'une intimité et d'un naturel qui montrent un art bien sûr de lui-même. Un Athénien passe sa tunique, de la même manière que nous passons nos chemises, et plus loin, un cheval laissé libre chasse d'un mouvement de tête les mouches qui lui piquent la jambe. Il est inutile de dire quelle variété et combien de ressources nouvelles présentent ces tableaux empruntés à la vie ordinaire. Placés sur la façade postérieure du temple, au-dessus de l'entrée de l'opisthodome, dont le caractère est plutôt civil que religieux, ils sont en harmonie avec le lieu qu'ils occupent. Sur la façade orientale, on avait, au contraire, représenté l'auguste assemblée des dieux.

Le Musée britannique ne possède qu'un des morceaux de la frise occidentale. Les autres sont restés sur le Parthénon. Quoique noircis par la fumée des bivouacs, ils ont gardé, çà et là, ces couleurs dorées qui sont, à Athènes, la fleur des marbres antiques. On peut juger, au moins, de l'intention réelle des sculptures et de l'effet qu'elles produisent à leur place. Après la frise du pronaos, la frise de l'opisthodome est, par bonheur, la partie la plus soignée et la plus parfaite d'exécution. On avait calculé que les morceaux situés au-dessus des deux entrées du temple s'offraient plus souvent aux regards.

J'ai déjà parlé des ornements de métal qui s'ajustaient aux sculptures : couronnes, armes, brides, accessoires de toute sorte. Il y en avait d'autres figurés sur le marbre même, ils étaient revêtus de couleurs, comme le fond de la frise, ainsi que certains détails qui conservent encore quelques traces de peinture. Le bas-relief qui se trouve au Musée du Louvre présentait, avant qu'on ne le nettoyât, les mêmes indications. Je ne crois pas, cependant, que les figures fussent entièrement peintes. A quoi bon sculpter le marbre à grands frais? La peinture, en quelques coups de pinceau, ne pouvait-elle imiter les ombres et les saillies des différents plans. Ce qui me ferait même penser que la frise était peinte avec une grande discrétion, c'est un des usages de la fête des Panathénées. Une loi défendait d'assister, non pas seulement à la procession sacrée, mais aux jeux eux-mêmes, avec des vêtements de couleur.

La frise du Parthénon est plus connue en Europe que les statues des frontons, parce qu'elle a été moulée, réduite et mise à la portée des plus humbles fortunes. L'opinion publique attache particulièrement à cette œuvre le nom de Phidias, peut-être avec raison. Mais, sans qu'il soit besoin de répéter ce que j'ai déjà exposé plusieurs fois, on comprend de quelle manière il faut attribuer à Phidias un travail aussi immense.

Il y a dans ces sculptures une différence frappante entre la composition et l'exécution. La composition

a un caractère d'unité que personne n'a méconnu. C'est le même principe, le même dessin, le même style. On sent qu'une seule inspiration a esquissé d'un bout à l'autre tous les tableaux. L'exécution, au contraire, est inégale : ici, admirable de largeur ou de fini; là, sèche, négligée, parfois même incorrecte. Ce passage de la beauté à la médiocrité ne peut s'expliquer que par les mains différentes qui ont rendu la pensée du maître. De l'examen seul des bas-reliefs résulte cette conviction, que si Phidias a conçu et dessiné leur magnifique ensemble, ses élèves les ont gravés sur le marbre. Je dis *ses élèves*, parce qu'il n'y avait que son école qui pût le suivre dans la voie nouvelle où il entrait.

Ses prédécesseurs avaient décoré les temples de sculptures à haut-relief, qui n'étaient qu'une imitation de la nature. On dirait des statues en ronde bosse, coupées par la moitié, et appliquées sur un fond uni. Telles sont les sculptures du temple de Thésée, telles sont celles de la Victoire sans ailes, telles sont les métopes du Parthénon. Phidias fut proprement l'inventeur du bas-relief. Il sut, avec une légère saillie, donner aux surfaces et aux plans leur valeur apparente. La science de la perspective et le sentiment personnel l'aidèrent à produire cette illusion. Ce genre échappe aux règles ordinaires de l'art. Il ne s'agit plus de copier exactement les formes et leurs développements réels, mais d'en indiquer, sur une épaisseur considérablement réduite, les proportions

relatives et les masses inégales. Il fallait demander à l'inspiration du ciseau ce qu'on obtient, dans la grande sculpture, par l'étude du modèle, et s'en fier à un trait heureux, à un effet imprévu, pour rendre certaines vérités. Les lois mêmes de la logique furent quelquefois violées. Ainsi l'on donna aux figures du second plan plus de saillie qu'à celles du premier. Ainsi le champ du bas-relief fut creusé par places, et quelques parties sculptées s'y enfoncèrent. Il convenait, en outre, de calculer la hauteur qu'occupait l'œuvre entière, et de ménager habilement les incorrections, plus favorables au jeu de la perspective qu'une régularité maladroite.

Ce système exigeait une verve, une souplesse, un sentiment surtout, inconnu aux vieux maîtres de l'école attique. Celui qui l'avait créé pouvait seul former des talents encore jeunes et flexibles. La part de Phidias dans le vaste travail de la frise n'aurait donc rien d'exagéré si elle se réduisait à un dessin général, à quelques morceaux d'exécution qui servirent de modèle, et à une influence directe sur les études de ses élèves. Pour l'esquisse elle-même, j'admettrai toutes les réserves que l'on voudra faire. Chacun a pu apporter son idée; chacun a pu, dans l'intérêt de la variété, chercher des motifs, des combinaisons différentes. Mais l'ensemble a trop d'unité, trop d'harmonie de style, pour qu'un seul génie n'ait pas recueilli tous les éléments, et, en se les assimilant, ne les ait pas transformés et coulés dans le même

moule. La preuve la plus remarquable, c'est que les morceaux dont le travail est le plus faible et le plus sèchement rendu sont esquissés avec autant de largeur que les autres et dans le même sentiment.

C'est ainsi que l'on peut sans exagération attribuer à Phidias quatre cents pieds de sculpture. Peu importe de retrouver quelques figures qu'il aura lui-même exécutées. Ce seront naturellement les plus parfaites. Mais c'est lui qui a créé un genre nouveau et substitué à la demi-bosse le véritable bas-relief. C'est lui qui a dessiné les cartons de la frise entière. Car, du moment qu'on reconnaît l'œuvre d'une seule main, cette main peut-elle ne pas être celle du maître ? C'est lui enfin qui, par ses inspirations, ses conseils, sa surveillance, a conduit l'exécution et soutenu dans une voie inconnue les élèves qu'il avait initiés à son art. C'est ainsi que Raphaël faisait peindre les *Loges* par ses élèves, après en avoir dessiné les cartons. Nous savons qu'il n'a exécuté que deux morceaux : Dieu séparant le chaos, Dieu lançant la lune et le soleil, et cependant nous lui attribuons l'œuvre entière.

CHAPITRE XVIII.

LA STATUE D'OR ET D'IVOIRE.

C'est une étude singulièrement intéressante que de suivre, à travers l'obscurité qui l'entoure, l'origine et les progrès de la statuaire grecque ; de voir comment, après avoir équarri d'abord et enduit de grossières couleurs des morceaux de bois, elle en vint à des imitations plus exactes ; comment ces mannequins furent ensuite dorés, habillés de riches étoffes, dont les plis symétriques et immobiles inspirèrent l'École éginétique, école dont nous ne connaissons guère que les belles œuvres, parce que nous n'avons que ses marbres et qu'elle n'employa le marbre que dans la dernière période de son développement.

Plus tard, on rougit de voir les dieux représentés d'une manière indigne de leur majesté. Mais, comme les simulacres étaient consacrés par leur antiquité même, et qu'on les croyait, la plupart, tombés du

ciel, on osa seulement les retoucher. Aux vêtements véritables on substitua des draperies de bronze et d'or[1]; les têtes et les bras furent refaits en marbre blanc, ou bien on revêtit d'ivoire le bois qu'on respectait, en insérant dans l'orbite de l'œil des matières précieuses. Ainsi se forma peu à peu cette branche de l'art que les modernes peuvent à peine concevoir, mais que la Grèce tenait en si universel honneur, et à laquelle les hommes libres avaient seuls le droit de se consacrer, la *Toreutique*.

L'Asie enseigna à former l'image des dieux des matières les plus rares (la Bible en fait foi); l'Égypte, à lui donner des proportions colossales. Phidias réunit tous ces éléments barbares, y joignit l'expérience de ses devanciers, et créa des œuvres d'une beauté idéale, où la richesse ne nuisait point au grandiose, où le grandiose ne s'écartait ni de la nature ni du vrai. Dans son *Jupiter Olympien*, M. Quatremère de Quincy a écrit l'histoire de la toreutique et de Phidias, de manière à ce qu'on ne puisse faire autre chose après lui que le copier. Il enseigne encore, avec toute l'autorité que lui donne son double titre de savant et

[1] La toreutique existe encore dans l'art byzantin, mais transportée dans la peinture. On trouve fréquemment dans les églises grecques des tableaux qui représentent la Vierge ou des Saints, avec une couronne d'or, des vêtements d'argent, tandis que la tête et les mains sont peintes. Le pays est-il pauvre et l'église modeste, la couronne est en cuivre, la draperie en fer-blanc. Ce sont des feuilles clouées sur bois et où les lignes sont gravées en creux.

d'artiste, la théorie de la statuaire chryséléphantine, qui était si complétement inconnue qu'on croyait à peine au témoignage des auteurs anciens. Comment l'ivoire pouvait s'amollir et se tailler, l'or se nuancer et se teindre ; comment les morceaux se travaillaient séparément, puis s'assemblaient ; par quelle armature se soutenait le colosse : en un mot, les questions les plus délicates sont résolues par M. Quatremère, tantôt à l'aide d'un texte habilement interprété, tantôt par l'autorité de ses études personnelles et de ses connaissances pratiques.

La statue qui fut placée dans le Parthénon avait vingt-six coudées de hauteur (environ trente-neuf pieds). Si l'on donne seulement huit pieds à la base, qui était ornée elle-même de sculptures, elle porte la hauteur totale à quarante-sept pieds. On comprend, par ce seul chiffre, quelle dépense ce fut de couvrir d'ivoire et d'or un pareil colosse. Phidias avait proposé au peuple de faire les nus en marbre pentélique, qui devait conserver son éclat plus longtemps. Les Athéniens goûtaient assez cet avis. Mais il eut l'imprudence ou l'adresse d'ajouter que ce serait meilleur marché : aussitôt ils le firent taire. Il ne convenait qu'à une petite ville comme Platées de demander à Phidias un colosse économique en marbre et en bois doré.

Nous ignorons ce que coûtèrent l'ivoire et son dispendieux appareil. Mais ce fut évidemment un sacrifice beaucoup plus réel que les quarante talents

d'or employés aux vêtements de la déesse. Comme dans l'antiquité on ne voulait pour le trésor public ni placement ni rapport, peu importait qu'on enfermât l'or monnayé et en lingots dans l'opisthodome, ou qu'on le fondît, pour le garder sous forme de draperie. On le comptait aussi bien comme une réserve pour les circonstances extrêmes. C'est ce que faisait Périclès tout le premier, quelques années à peine après l'achèvement de la statue, au commencement de la guerre du Péloponèse. Par son conseil, Phidias avait disposé l'or de manière qu'on pût l'enlever facilement et le peser. Cette précaution le sauva dans son premier procès et permettait, la nécessité pressant, de consacrer au salut public des ornements qu'on pouvait remplacer par du plâtre ou du bois doré.

Minerve était représentée debout, avec une tunique qui lui tombait jusqu'aux pieds. Sa poitrine était couverte par l'égide ; au milieu de l'égide était la tête de Méduse, en ivoire, comme le fait remarquer Pausanias : c'est dire que l'égide était en or. Une de ses mains, étendue, portait une Victoire haute de quatre coudées (six pieds environ), en ivoire également, avec une draperie et des ailes d'or. C'était un des morceaux les plus admirables. L'autre main tenait la lance, auprès de laquelle on voyait le serpent, forme symbolique d'Érecthée. Les connaisseurs le louaient fort.

Le bouclier reposait aux pieds de la déesse, et son

casque était surmonté d'un sphinx et orné, de chaque côté, d'un griffon. Il n'est pas besoin de dire que le visage, les pieds, les mains, étaient en ivoire. Pour la prunelle des yeux, Phidias avait choisi deux pierres précieuses dont la couleur approchait autant que possible de l'ivoire; harmonieuse alliance qui rendait la transparence et le rayon lumineux du regard humain. Des yeux bleus eussent probablement tranché trop vivement sur la douceur de l'ivoire, et l'art, au nom d'un goût exquis, osa dédaigner la tradition.

Ainsi nous pouvons, à l'aide des témoignages anciens, entrevoir la Minerve du Parthénon, ses proportions colossales, sa pose, les particularités importantes de son ajustement, la disposition des riches matériaux dont elle était formée. Mais, lorsqu'il s'agit des chefs-d'œuvre de l'art, l'esprit ne se tient éclairé véritablement que par l'entremise des sens, et l'on est amené à chercher, parmi les sculptures grecques qui nous sont parvenues, des types qui précisent les vagues exquisses de notre imagination.

C'est ce qu'a fait M. Quatremère, et cette partie de son ouvrage est, si j'ose le dire, un peu moins heureuse. Je ne parle pas de ses dessins, que l'on ne doit considérer que comme des explications, des démonstrations peintes, et où il ne faut chercher ni le style, ni le sentiment grec[1] : cela tenait au goût gé-

[1] On voit, par les lettres qu'il écrit de Londres à Canova (1818).

néral du temps. Mais cette influence se retrouve encore dans ses appréciations générales et dans ses théories esthétiques. Pour la Minerve, en particulier, on souhaiterait un type tout différent de celui que nous présente M. Quatremère : « L'influence, « dit-il, « que l'espèce de la matière et du travail analogue à « elle peut avoir eue sur le style des statues, fut cer- « tainement sensible à l'égard des ouvrages qui firent « partie de cette division de l'art de la sculpture « qu'on appela *toreutique*. Si donc la Minerve du « Parthénon fut d'or et d'ivoire, si elle fut un com- « posé de toutes les richesses extérieures de l'art, « cette seule considération nous conduit à chercher « les analogues de cette statue dans celles des figures « de Minerve où brille à la fois le style le plus riche, « le plus varié et le plus abondant en détails. »

Ce principe posé, M. Quatremère se rappelle une pierre gravée, signée par Aspasius, belle, du reste, mais chargée d'ornements, maniérée, et qui trahirait son époque, si la façon des lettres grecques ne l'indiquait clairement. Le profil de la déesse semble dérobé aux peintures de Pompéi, pur, mou et un peu banal. Elle porte un double collier et des boucles d'oreilles. Son casque immense est surmonté d'un cimier à trois rangs. Un sphinx se cache à demi sous le cimier; deux pégases couvrent les côtés du casque.

quelle révélation furent plus tard pour M. Quatremère les sculptures du Parthénon.

Huit chevaux au galop sont rangés sur la visière. D'autres pégases ornent les plaques mobiles qui se rabattaient sur les oreilles. Sur la partie qui protége la nuque, on voit encore une branche d'olivier, des écailles de serpent. Ainsi une œuvre qui porte un cachet éclatant de recherche et de profusion a paru une copie de Phidias. « Qui ne voit que le style de « la pierre gravée appartient spécialement à cette « branche de la sculpture dans laquelle l'artiste se « trouvait naturellement porté à multiplier les acces- « soires et les richesses de détail? Ce goût ayant in- « contestablement été celui de la Minerve du Parthé- « non, il doit paraître à peu près démontré, etc., etc. »

M. Quatremère est confirmé dans son opinion par la ressemblance qu'il trouve entre les tétradrachmes athéniens de la seconde époque et la pierre d'Aspasius. Je ferai remarquer que ces tétradrachmes, qui sont postérieurs au siècle d'Alexandre, ne portent ni le sphinx ni les griffons dont parle Pausanias; en échange, ils ont deux pégases et, sur la visière du casque, huit chevaux dont il ne parle pas.

Enfin, pour l'ajustement, M. Quatremère choisit son modèle à la villa Albani. Mais il ne se dirige point vers la célèbre Minerve dont la beauté puissante et le caractère grandiose étaient peu goûtés par une génération qui préférait l'Apollon et le Méléagre. Il s'arrête devant une Minerve inférieure en beauté, mais qui le frappe « par une disposition d'habille- « ment et de draperie très-dictincte, par sa richesse

« et son élégance, et une tête tout à fait conforme « pour le style et la coiffure[1] aux têtes du tétra- « drachme d'Athènes et de la pierre gravée d'Aspa- « sius. » Au lieu de combattre méthodiquement le sytème de M. Quatremère, j'essayerai d'exposer une idée différente. Peut-être l'imagination évoque-t-elle mieux la Minerve d'or et d'ivoire à la place même où elle s'élevait et au milieu des marbres du Parthénon?

La mesure et une esquise sobriété sont l'essence de l'art grec, avant sa décadence. En architecture, en sculpture, dans la peinture des vases, partout l'on admire ce génie de grâce et de simplicité, qui rencontre la beauté sans paraître la chercher. La prétention à l'effet et une ambitieuse ostentation lui sont tellement inconnues, qu'il se résigne volontiers à une certaine monotonie, en répétant un beau motif, plutôt que de chercher l'originalité. Ceux qui croient à l'influence des lieux et du ciel sur l'esprit d'un peuple, pourraient dire que la nature même de la Grèce enseignait aux artistes combien la distinction est ennemie du luxe, et comment les beautés les plus simples produisent les plus grands effets et des impressions toujours neuves. Ce caractère éminent du beau siècle ne pouvait se transformer tout à coup, parce qu'au lieu du marbre on employait l'ivoire, au

[1] Le casque passe cependant pour une restauration moderne. Il a, en effet, été copié sur le casque de la Minerve Farnèse.

lieu du bronze l'or. La matière ne fait point l'artiste. Un talent affecté le sera encore devant la pierre la plus grossière. Une inspiration puissante ne se rapetisse pas jusqu'à la minutie, parce qu'elle va pétrir un lingot d'or.

Si la statuaire chryséléphantine avait été entraînée à ses débuts (ce que nous ignorons) vers un luxe trop complaisant d'ornements et d'accessoires; si, en copiant les vêtements véritables des mannequins en bois, elle s'était attachée à en reproduire la variété, la profusion, le clinquant; le premier soin de Phidias eût été de la ramener à un goût sévère et au mépris de ces étalages. Je n'en cherche d'autre garant que sa manière grave, sobre, grandiose, telle du moins que nous la révèlent les jugements des anciens et les sculptures du Parthénon. L'or et l'ivoire n'étaient point pour lui des trésors dont il fallait multiplier les éblouissements. C'étaient les plus belles substances où pût s'imprimer la pensée humaine, les plus favorables aux conceptions du sculpteur, mais à condition qu'il n'en fût point l'esclave. Leur poids dans la balance frappera les esprits positifs : pour un artiste, elles n'ont que la valeur que son génie leur donne. Quelle gloire, en effet, d'être parvenu, à force d'ornements et d'invention, à dépenser un talent d'or de plus! Un artiste ordinaire sait déjà placer plus haut la véritable beauté. On peut sans crainte reconnaître cette sagesse au plus grand de tous les sculpteurs.

La Minerve n'était donc point une de ces madones d'Italie, écrasées sous le poids de l'or et des joyaux. En cherchant à m'en retracer l'image, ce n'est point le jeu des matières précieuses qui me préoccupe, c'est la pensée qui leur a donné la vie; et cette pensée, toujours simple et sublime, sera sous l'or et l'ivoire ce qu'elle eût été sous le bronze et le marbre.

J'irai aussi tout d'abord vers la villa Albani, mais pour y revoir la vraie, la seule Minerve qu'elle possède, ce chef-d'œuvre que des Dieux naguère en vogue ont injustement rejeté dans l'ombre. Ce que je réclamerai au nom de Phidias, c'est cette tête calme et puissante, cette bouche qui ne sait point sourire, mais qui respire la sagesse et la persuasion, ces yeux d'une sérénité invincible, ces traits sévères qui n'ont de féminin qu'une idéale pureté; c'est la chevelure, qui encadre le front de ses flots pressés et que le casque ne peut contenir; le cou, enfin, et la ligne des épaules qui tiennent à la fois de l'Hercule et de la vierge. Voilà ce que je me figure facilement dans des proportions colossales, tant la grandeur absolue qui rehausse déjà le marbre y porte naturellement l'esprit. Le ton chaud et harmonieux de l'ivoire donnera aux traits de la déesse je ne sais quel éclat doux et quelle grâce moins austère. Les yeux n'ont point le globe éteint et morne des statues ordinaires. A une hauteur de quarante pieds, personne ne distingue les pierres précieuses : mais on voit briller l'éclair de

l'intelligence divine et les deux rayons qui annoncent la vie.

Je ne parle point des bras de la Minerve Albane, qui sont modernes. Mais je lui emprunterais encore cette belle et large poitrine, dont les seins gonflés par la force, et non par la volupté, soulèvent la lourde égide qui les presse. Je voudrais l'égide plus ample encore et retombant derrière les épaules, comme je ne l'ai vue qu'à Munich. Sans revenir à la pesanteur symétrique de la Minerve d'Égine, que la tradition ait encore toute sa force! Que l'égide soit toujours la peau de chèvre et ne manque point d'une certaine roideur! Que l'or qui la formera sorte plus rouge des fourneaux des teinturiers, pour rappeler le vermillon dont les femmes libyennes la peignaient. Au milieu, on voit la tête de Méduse, en ivoire et plus grande que nature. Pour le reste des vêtements, il faut quitter la Minerve Albane; car Pausanias nous apprend que Phidias avait enveloppé la déesse de la seule tunique, qui lui tombait jusqu'aux pieds. M. Quatremère est conduit par son système à ne tenir aucun compte du témoignage de Pausanias, unique autorité cependant. Il trouve que cette simplicité ne se prête nullement au goût de richesse qu'il suppose à la statuaire chryséléphantine[1], et il met dans sa restauration trois étages de draperies, où l'or change autant de fois de nuance que l'étoffe de nature.

[1] Page 130 du *Jupiter* Olympien.

Pour moi, j'aurai plus de respect pour un texte ancien. J'y trouve une nouvelle preuve de la simplicité grandiose du style de Phidias, et je ne suis nullement embarrassé pour me figurer sa Minerve aussi modestement vêtue. Elle est en tunique, comme la Minerve Borghèse, qui tient aussi la lance et qui porte aussi sur son casque le sphinx et les deux griffons, comme la Minerve de Florence, comme la Minerve du Capitole, comme les Minerves Chiaramonti, Pamphili, Giustiniani, à Rome, comme deux charmants torses qu'on a retrouvés dans l'Acropole d'Athènes, enfin, ce qui est plus décisif encore, comme la Minerve du fronton occidental. Le péplus était réservé à Minerve Poliade. La déesse du Parthénon avait le costume des vierges : la tunique tombante, serrée autour de la taille par un simple nœud, par deux serpents, si l'on veut, ces gardiens de tous les trésors. Car les deux statues que l'on voit au Musée des Propylées ont des trous à la ceinture qui retenaient des ornements de métal, et le marbre de la villa Borghèse porte encore les serpents. Mettez la robe et le manteau : il faut que les draperies prennent de la consistance, de la pesanteur. Au lieu qu'en imitant la simple tunique de lin, l'or court sur tout le corps en mille plis souples et légers. Ce n'est ni sa richesse, ni son immense quantité, qui frappe les yeux; c'est son essence fine et ductile, sa nuance transparente qui semble voiler les formes comme d'un tissu de lumière. Les Grandes déesses et les Parques du fronton orien-

tal nous révèlent le style de ces inimitables draperies.

Pour le casque, l'on doit aussi s'en tenir à Pausanias : « Il y a, » dit-il, « sur le sommet du casque, « un sphinx, et sur les côtés, des griffons. » Voilà qui est positif, et je ne vois pas comment on peut ensuite chercher une copie de Phidias sur un tétradrachme qui n'a ni les griffons, ni le sphinx, ou sur une pierre gravée qui a seulement le sphinx, avec une profusion d'ornements dont Pausanias ne dit pas un mot. La tête paraît déjà suffisamment chargée par ces trois monstres, sans qu'on y ajoute quatre pégases et huit chevaux. Je ne sais vraiment pourquoi l'esprit ne se tiendrait pas satisfait, lorsque la description de Pausanias est si pleinement confirmée par un des beaux antiques du Musée de Naples : je veux parler de la Minerve Farnèse, dont le casque est précisément surmonté d'un sphinx, entre deux griffons. La visière et les garde-joues sont relevés; les trois êtres fantastiques s'étendent sur la surface arrondie et forment un triple cimier. Cela est élégant, riche avec mesure; on ne peut rien demander de plus à un casque. Imaginez-le plus beau, dans d'autres proportions : ce sera celui de Phidias.

Quant au type de la Victoire, ce morceau si admirable, selon Pline, je ne le chercherai pas sur les monnaies romaines, mais au Parthénon même, sur le fronton oriental. C'est pour cela que je ne puis la voir demi-nue, comme la représente M. Quatremère. Son mouvement ne fera point glisser la tunique,

agrafée solidement sur l'épaule. Mais, tournée vers la déesse, elle étend ses deux beaux bras d'ivoire et lui présente[1] la couronne qui la consacre invincible. Ses ailes battent à demi; les plis de sa tunique d'or s'agitent derrière elle en gracieuses ondulations et laissent à découvert les pieds et le bas des jambes, comme sur le fronton. La main que Minerve tient étendue est assez éloignée du corps pour que la Victoire qu'elle soutient se présente de profil au spectateur : ainsi se combinaient toutes les convenances.

Le bras de Minerve s'appuyait sur le bord du bouclier dressé auprès d'elle. Cette disposition permettait de la soutenir, à l'intérieur, par de puissantes armatures. Le bouclier devait avoir de quinze à dix-huit pieds de haut, pour garder sa proportion avec le colosse. On comprend qu'une pareille surface n'avait pu rester nue. Phidias l'orna de bas-reliefs des deux côtés; ce qui prouve qu'il était dans une position verticale. Tel on le voit sur une foule de bas-reliefs trouvés dans l'Acropole.

Sur la face concave, il représenta la guerre des Dieux et des Géants, où Minerve joue un si grand rôle; sur la face convexe, la guerre des Amazones. C'était une bordure et comme une frise, qui courait

[1] Telle on la voit dans la main du *Jupiter Nicéphore* (monnaies d'Antiochus IV Épiphane), telle dans la main du Jupiter Olympien dont on a des copies gravées sur pierre. J'en possède une moi-même, où la Victoire est tournée, non pas vers le public, comme un acteur sur la scène, mais vers le Dieu.

autour du bouclier. « Phidias, » dit Plutarque, « s'é-
« tait représenté sous les traits d'un vieillard chauve,
« qui soulève une pierre des deux mains ; il y ajouta
« un portrait admirable de Périclès, combattant
« contre une Amazone. Dans la main qui pousse la
« lance et passe devant le visage, il y a une intention
« pleine de finesse : elle veut masquer la ressem-
« blance qui éclate cependant de chaque côté. » On a vu une copie de cette partie du bouclier sur un vase peint de la collection Tischbein. Mais le personnage qui lance une pierre des deux mains ne paraît nullement chauve. Il est coiffé d'un chapeau, et sa chevelure abondante tombe en boucles sur ses épaules. Le prétendu Périclès montre complétement son visage, et la main qui tient le javelot n'a rien de commun avec la description de Plutarque. Quelque désir qu'on ait de retrouver les traits d'hommes si célèbres et un dessin de Phidias, on ne peut faire une telle violence à la vérité.

Comme s'il pressentait l'envie qu'exciterait l'immortalité qu'il se décernait à lui-même, Phidias avait placé si habilement son portrait, en si intime rapport avec la statue, qu'on ne pouvait l'enlever, sans que l'ensemble de la masse ne se désunît et ne se déconcertât. M. Quatremère donne une solution très-vraisemblable de ce problème : « Le bouclier, » dit-il,
« était comme le point de réunion des principales
« armatures et, en quelque sorte, la clef de leur as-
« semblage. La tête de Phidias pouvait être en même

« temps celle d'un des écrous ou d'une vis de l'ar-
« mature. Si on l'eût dérangée, l'ensemble de la
« statue se serait trouvé en péril d'être dissous et dé-
« truit. En effet, la Victoire, la main qui la suppor-
« tait, les bras et de proche en proche d'autres pièces
« auraient menacé ruine. »

Mais tant d'art ne fit qu'accroître la colère du peuple et sa jalousie ainsi prévenue. L'œuvre resta; mais l'artiste, accusé d'impiété, fut jeté en prison et y mourut. C'était, à Athènes, la récompense ordinaire des grands hommes. Quelle vieillesse fut celle de Périclès! Combien la peste fut bienfaisante, qui le déroba lui-même à l'ingratitude de ses concitoyens! Déjà on avait exilé Anaxagoras, son vieux maître; ses larmes seules avaient sauvé Aspasie; Phidias, son ami, était mort en prison. Les Athéniens craignaient encore Périclès et son sourcil olympien. Mais, n'osant l'attaquer dans sa puissance, ils le blessaient dans ses affections et se revengeaient sur une femme et sur deux vieillards!

Outre le bouclier, les semelles de la déesse avaient été ornées de sculptures. Là, peut-être, on pourrait accuser la statuaire chryséléphantine d'exagération et de profusion. Mais il ne faut pas oublier que le genre colossal a ses exigences, et que, de même qu'à l'aide d'un verre grossissant on aperçoit sur les objets une foule de détails jusque-là invisibles, de même, quand les objets eux-mêmes grossissent, l'artiste doit multiplier les ornements, pour que les

grandes surfaces ne paraissent point nues et monotones. « La chaussure qu'il donna à Minerve était la « chaussure tyrrhénienne. » C'était d'ordinaire, dit Pollux [1], une semelle de quatre doigts de haut, avec des corroies dorées. Sur une statue six à sept fois plus grande que nature, elle devenait donc épaisse de vingt-six doigts, c'est-à-dire de quinze ou seize pouces. Lorsqu'on était loin, peu importait que cette surface fût lisse ou décorée de bas-reliefs. Mais lorsqu'on s'approchait, le regard, en se portant au-dessus du piédestal, rencontrait cette énorme semelle, qui prenait une importance démesurée, précisément parce qu'on ne pouvait embrasser l'ensemble du colosse. Faire diversion, occuper la curiosité, la charmer par une série de sujets, c'était plus que de l'art : c'était une nécessité. Les sujets étaient les combats des Lapithes et des Centaures.

Enfin, je ne crois pas qu'il soit besoin de justifier Phidias d'avoir orné de sculptures le vaste piédestal qui supportait la statue. Peut-être était-il en bronze, pour ne point nuire à l'effet de l'œuvre principale. Dans ce cas, la statuaire chryséléphantine serait hors de cause. Phidias avait appelé lui-même sa composition la *Naissance de Pandore*. Il avait représenté, en outre, la naissance de vingt divinités : Apollon et Diane, sur leur île flottante ; Vénus sortant des ondes;

[1] Pollux, *Onom.*, VII, 22. La Melpomène du Capitole porte la chaussure tyrrhénienne. Quelques lignes horizontales, tracées sur la semelle, indiquent qu'elle était composée de plusieurs couches.

Bacchus, de la cuisse de Jupiter; Minerve, de son cerveau; les fils de Léda, de leur coquille brisée, etc., etc. Ce seraient là, en effet, des sources de beautés aussi riches que variées. Mais, faute de données précises, nous sommes condamnés à la réserve et au silence.

Tout ce que l'on sait, c'est que Phidias consacra beaucoup de temps à l'exécution du piédestal. En général, comme on l'a vu plus haut, il travaillait lentement et avec un soin infini. Assurément, des élèves et des praticiens d'élite l'aidaient à construire la Minerve : sans cela, une vie d'homme suffisait à peine à une semblable tâche. Mais donnez-lui les talents les plus distingués, et *Colotès*, qui travailla au Jupiter olympien, et *Mys*, qui avait représenté sur le bouclier de la grande Minerve en bronze le combat des Lapithes et des Centaures : vous arriverez seulement à vous expliquer comment, en si peu d'années, un chef-d'œuvre immense a pu être terminé.

La statue de Minerve fut placée dans le Parthénon la troisième année de la 85e olympiade, sous l'archontat de Théodore. Elle fut enlevée du temple par les chrétiens, sous le règne de Justinien, et probablement elle alla orner l'hippodrome de Constantinople, avec d'autres œuvres de Phidias, et faire pendant au Jupiter olympien. Pausanias, après six siècles, l'avait vue encore dans toute sa splendeur; tant les Athéniens l'entretenaient avec un soin religieux. L'Acropole étant un lieu élevé et aride, on avait craint que

la sécheresse de l'atmosphère ne gâtât l'ivoire, et l'on jetait constamment de l'eau autour du piédestal. La fraîcheur et l'évaporation de l'eau maintenaient, à l'intérieur du temple, une qualité d'air favorable à la conservation de l'ivoire. Chaque année, le 25 du mois thargélion, on enlevait les ornements de la statue et on la tenait voilée à tous les regards, pour en visiter et nettoyer les moindres détails. C'étaient les *Praxiergides* qui étaient chargés de ce soin, les mêmes qui habillaient la vieille statue en bois de Minerve Poliade. Cette cérémonie s'appelait les *Plynteries,* le lavage, jour triste et de fâcheux présage. Alcibiade revint d'exil ce jour-là, et l'on remarqua que la déesse semblait le recevoir à contre-cœur et comme avec malveillance, puisqu'elle se cachait et le repoussait loin d'elle.

Telle était la Minerve de Phidias, sa plus célèbre statue, après le Jupiter olympien. L'antiquité entière n'a eu qu'un long murmure d'admiration pour ces chefs-d'œuvre d'un genre de sculpture inconnu aux modernes. Aujourd'hui, non-seulement l'imagination ne s'en forme que difficilement une idée, faute d'exemples et d'analogie, mais elle est refroidie et comme dégoûtée par un certain nombre de préjugés, qu'un peu de réflexion suffit à dissiper. Notre goût s'inquiète de ce mélange d'or et d'ivoire; tant nous sommes accoutumés à ne demander à la sculpture que la forme abstraite et à redouter la moindre apparence de couleur. L'ivoire a cependant une fermeté de poli,

une douceur de ton, bien supérieures à la froideur du marbre et sous lesquelles on croit sentir une tiède émanation de la vie. La beauté de certains Christs en ivoire, œuvre des artistes de la Renaissance, en donnerait, en petit, une assez juste idée. L'ivoire était donc pour la représentation des formes nues.

Distinguer les draperies des chairs par une différence de couleur et de matière, c'est une idée tellement conforme à la nature, que le système contraire demande évidemment à nos sens une éducation plus longue. On avait choisi l'or, « cette flamme bril-« lante, » dit Pindare, « qui resplendit au milieu « des ténèbres. » Si d'abord on n'y vit que le plus rare et le plus précieux de tous les métaux, l'art, en devenant plus délicat et plus réfléchi, remarqua que ses teintes chaudes et harmonieuses se mariaient délicieusement avec l'ivoire. C'est pour cela que, si l'or et l'argent sont unis sur le bouclier d'Achille, on ne verra jamais aux temps moins barbares l'argent prêter à la toreutique ses reflets blafards. Les villes pauvres aimaient encore mieux le bois doré. L'intérieur de nos églises et de nos palais d'une certaine époque, le goût général de notre temps montrent cependant que nous estimons l'alliance la plus heureuse et la plus magnifique, celle du blanc et de l'or. Substituez seulement à la blancheur dure et mate de nos stucs ou de nos marbres la moelleuse pâleur de l'ivoire.

En outre, on considère avec défiance cette grande sculpture qui n'est formée que de pièces d'ivoire

rapportées et qui est sillonnée de joints et de sutures. Pour l'effet général, je ne ferai même pas de réponse aux incrédules; mais je les mènerai devant quelques parties moins ébranlées du Parthénon. Là, ils chercheront en vain de l'œil et du doigt les joints des différentes assises, invisibles si le canon ne les eût trahis en en faisant voler quelque éclat. Les hommes qui faisaient d'un monument entier un seul morceau de marbre étaient-ils plus embarrassés pour unir en une seule surface et fondre comme en un seul jet une substance d'un grain plus fin et plus serré? Je suis persuadé que les joints de la Minerve échappaient à l'examen le plus minutieux, bien loin qu'à trente ou quarante pieds d'élévation on pût en deviner l'existence.

Cependant, comme l'admiration de l'art antique ne doit jamais tourner en aveuglement, je terminerai par une critique qui me semble avoir quelque vraisemblance. Ceux qui se figurent exactement la disposition et la grandeur d'un temple grec ne seront-ils pas choqués d'une disproportion considérable entre le monument et la statue qu'il contenait? L'intérieur du Parthénon n'avait guère plus de cinquante-cinq pieds de hauteur; la Minerve sur son piédestal en avait quarante-sept, et la pointe de sa lance allait presque toucher les caissons du plafond. Je sais tout ce qui doit expliquer cet usage : le respect de la tradition, les croyances païennes qui veulent agrandir l'idée de la divinité en agrandissant

son image matérielle, la destination des temples anciens, qui n'étaient point un lieu ouvert à la foule, mais la demeure du dieu, l'abri de sa statue. Toutefois on se rend difficilement compte de l'effet que devait produire un colosse aussi haut que l'édifice qui le couvrait. Les anciens paraissent avoir été frappés eux-mêmes de ce constrate, et Strabon disait du Jupiter d'Olympie : « Cette statue est si grande « que, malgré la hauteur du temple, elle paraît « excéder les proportions. L'artiste l'a faite assise, et « cependant sa tête touche presque au plafond du « temple; en sorte qu'elle semble, si elle se levait, « devoir enfoncer le toit. »

CHAPITRE XIX.

EXTRÉMITÉ ORIENTALE DE L'ACROPOLE.

La partie de l'Acropole qui s'étend à l'est du Parthénon forme plus du tiers de l'enceinte totale; cette vaste étendue était encore inexplorée en 1853. Auprès du temple seulement le sol antique a été découvert. Une fouille avait été commencée plus loin : aussitôt abandonnée, elle n'a produit aucun résultat.

Parmi les monuments et les piédestaux trouvés à l'est du Parthénon, il n'en est point qui soit indiqué par les auteurs. Ils en citent cependant un certain nombre, Pausanias principalement; car ce côté de l'Acropole n'était pas moins richement décoré que le reste. Je puis donc rendre compte des découvertes modernes avant de rechercher le plan hypothétique des anciennes dispositions.

Le terrain qu'on a fouillé jusqu'à ce jour se divise en deux moitiés d'une nature toute différente. Vers

le nord, c'est le rocher taillé, comme nous l'avons vu sur les terrasses de l'extrémité occidentale. Vers le sud, c'est un sol factice et qui porte écrite l'histoire de sa propre formation. Le rocher descend brusquement à une certaine profondeur pour ne reparaître qu'au dessous du mur extérieur, du mur de Cimon, qui a parfois jusqu'à cinquante pieds de hauteur. De plus, afin de contenir les terres qui comblent cet espace et font de l'Acropole un plateau, le mur de Cimon a une grande épaisseur, et ses angles vont en s'élargissant vers la base, comme des angles de pyramide. Il a fallu, en outre, exhausser peu à peu le niveau du sol pour le conduire par une pente insensible jusqu'aux degrés du Parthénon.

De ce côté, une grande tranchée récemment ouverte permet d'étudier les différentes couches qui se sont superposées. La plus basse et la plus remarquable est un amas de cendres, de débris, qui datent de l'incendie de l'Acropole par Xerxès. Là, il suffit de gratter légèrement du doigt pour trouver des charbons, des fragments de vases et de terres cuites, du plomb fondu, des ossements qui tombent en poudre. Là, on a trouvé des statuettes d'un style archaïque brisées, des morceaux de bronze destinés à différents usages, des débris d'anciens temples de toute dimension, encore couverts de vives couleurs et quelquefois de stuc. Des morceaux plus considérables, des triglyphes de petits temples par

exemple, ont été jetés parmi les fragments, au lieu d'être employés à la construction du mur de Thémistocle, comme l'entablement de l'ancien Parthénon.

Il n'est besoin d'aucun texte pour comprendre l'origine de ces innombrables restes. Il a fallu qu'une armée de barbares occupât deux fois l'Acropole, incendiât tous ses édifices, anéantît toutes les offrandes pieuses, tous les ornements, tous les objets qui la remplissaient, pour qu'on retrouve ainsi un sol entier formé par les ruines. Autour du Parthénon, à l'ouest et au sud, les mêmes éléments composent les terrains d'exhaussement qui cachaient les substructions du temple. Voilà ce que sont devenues les œuvres de tant de siècles et les monuments les plus anciens de l'art grec! Comme ces cendres et ces débris ont été ramassés dans toutes les parties de l'Acropole, il est impossible de savoir d'où proviennent les morceaux plus intéressants. Comment dire à quel temple appartenaient une corniche peinte, une tuile, un acrotère en terre cuite? A peine si l'on peut rapporter à l'ancien Parthénon les fragments dont la proportion est la plus forte.

La couche située immédiatement au-dessus est d'une moindre épaisseur. Elle est formée par les éclats qui s'entassaient autour de l'atelier des tailleurs de pierre. En préparant les marbres nécessaires à la construction du Parthénon et des autres édifices, on joncha l'Acropole de ces fragments, qui furent

ensuite réunis et jetés dans les endroits que l'on voulait combler.

Enfin, la troisième couche, très-inégale et à la surface du sol, est composée d'énormes tambours de colonnes, encore bruts, tels qu'ils sont sortis des carrières du Pentélique, avec les poignées qui servaient à les mouvoir. Rejetés par les architectes, ils ne purent entrer dans la construction du temple. Il est facile de voir quels accidents ou quels défauts les firent condamner. Ici, un morceau considérable a été brisé, une fente profonde a entaillé la surface et rendu tout travail impossible. Là, une tache grossière, un schiste verdâtre coupent la blancheur du marbre. Comme les colonnes n'étaient point revêtues de peinture, on comprend que tant de délicatesse dans le choix des matériaux n'avait rien d'exagéré. C'est ainsi qu'on reconnaît dans le même lieu, à des effets bien différents, les mains qui ont détruit l'antique Acropole, les mains qui l'ont reconstruite, jeune et plus magnifique.

Dans les fouilles commencées tout à fait à l'extrémité orientale, ce qu'on a trouvé de plus curieux ce sont deux inscriptions : l'une sur un piédestal qui portait la statue de Minerve consacrée par un fils de Pasiclès; l'autre, en caractères encore archaïques, sur une stèle érigée en l'honneur de *Sotimos*. Au sommet de la stèle était représentée en bas-relief Minerve assise, donnant la main, selon la coutume, au personnage principal, que suit un jeune homme aux jambes nues.

Plus près du Parthénon, ce sont également des offrandes anciennes, les premières peut-être qu'on ait consacrées devant le temple nouvellement construit : celle de *Dexippe*, celle d'*Ithidice*, celle du greffier *Méchanios*. Les lettres de cette dernière inscription sont gravées dans les cannelures d'une petite colonne et conservent des traces de couleur rouge.

Beaucoup plus tard, le sculpteur *Nicomaque* avait été chargé de faire la statue d'une prêtresse de Minerve. Sur le piédestal, la prêtresse racontait elle-même ses titres à cet honneur. La plus grande partie de l'inscription manque : on lit seulement à la fin. « Une grave destinée m'a conduite dans le « temple magnifique de la chaste Minerve, où j'ai « consacré à la déesse des soins qui ne sont pas sans « gloire. »

Plus loin était *Théoxénide*, auquel ses neveux Céphisodote et Timarque avaient élevé une statue. Le peuple lui-même en avait décerné une à *Pythodoris*, reine de Colchide et des pays voisins, si c'est celle dont parle Strabon et dont les États, partagés entre ses fils, s'étendirent encore après la mort de Mithridate.

Les Romains figurent ici, comme de tous côtés. C'est Claudius Néron Drusus, fils de Tibère; puis Tib. Claudius Néron, auprès du temple de Rome et d'Auguste, autour duquel se groupait naturellement la famille impériale. Ce temple, dont aucun texte

ancien ne parle, était encore inconnu il y a peu d'années. C'est le monument le plus considérable découvert à l'orient du Parthénon. Il faut dire cependant que l'on n'a retrouvé que trois morceaux d'architrave. Mais comme c'était un temple rond, leur courbe donne aisément la circonférence totale, dont le diamètre a près de vingt et un pieds. Les colonnes étaient-elles d'ordre ionique ou corinthien? L'époque seule ferait préférer ce dernier, employé généralement par les architectes du temps. Sur l'architrave sont sculptés des rangs de perles et des rais de cœur d'un travail grossier et déjà barbare. On s'étonne que le siècle d'Auguste, un des beaux siècles de l'art romain, ait produit, à Athènes, des œuvres comme ce temple et l'horloge d'Andronicus Cyrrhestes. On dirait que tous les bons artistes avaient été entraînés à Rome par le mouvement universel vers l'empire naissant, et qu'il n'était resté dans la Grèce appauvrie que les talents les plus contestables.

Sur l'architrave est gravée la dédicace du temple, dont sans cela nous ignorerions le nom : « Le peuple « à la déesse Rome et à César Auguste. » Les fragments sont séparés, et celui qui porte l'inscription est beaucoup plus près du Parthénon. Il se trouve à côté d'une substruction rectangulaire en pierres, qui ne peut évidemment marquer la place du temple, car elle a trop peu d'étendue et correspond trop exactement à l'entrecolonnement du milieu et à la porte

du Parthénon, qui ne pouvaient être masqués. Là, je crois, s'élevait l'autel de Minerve. Mais au nord-est de la substruction on remarque un assez grand espace de rocher aplani que pouvait occuper le temple de Rome et d'Auguste. Cependant il n'y a aucune trace sur le rocher.

On s'est demandé pourquoi Pausanias ne parlait point de cet édifice. On a vu dans son silence une protestation secrète de son patriotisme. Je ferai remarquer, pourtant, qu'il nomme sans scrupule le temple élevé à Auguste par les Spartiates, les statues que lui consacrèrent les Argiens et les Éléens. Auguste avait été, autant qu'Adrien, le bienfaiteur de la Grèce, Adrien, que Pausanias nomme si volontiers. Y a-t-il un patriotique courage à louer l'empereur sous lequel on vit et à dédaigner l'empereur qui est mort depuis plus d'un siècle? Pausanias, dans la rapidité de sa marche, néglige non-seulement une foule de détails dans l'Acropole, mais les choses les plus admirables. Lorsqu'il ne dit pas un mot des sculptures de la Victoire sans ailes, des métopes et de la frise du Parthénon, de la frise de l'Érechthéion et de la Tribune des six jeunes filles, il est naturel d'oublier un petit temple fort ordinaire, qui ne s'est peut-être pas trouvé sur sa route.

On se rappelle qu'un certain nombre de statues et de groupes importants étaient disposés à gauche de la façade du Parthénon : Procné et Itys, la dispute de Minerve et de Neptune, le Jupiter de Léocharès

et le Jupiter Polieus. De même, à droite de la façade, il y avait des œuvres remarquables qui faisaient pendant à ces sculptures; avant tout, l'Apollon en bronze que l'on attribuait à Phidias. « On l'appelle Apollon « *Parnopius*, » dit Pausanias, « parce qu'il avait « promis de délivrer le pays des sauterelles (en grec « *parnopes*) qui le dévoraient. On sait qu'il tint sa « parole; mais de quelle manière? on l'ignore. Moi-« même j'ai vu trois fois les sauterelles détruites sur « le mont Sipyle, et toujours d'une manière diffé-« rente. Les unes furent emportées par un violent « coup de vent, les autres par une pluie suivie d'une « chaleur excessive. La troisième fois, elles périrent « surprises par une gelée subite. »

Après l'Apollon de Phidias, on voyait, à quelque distance, la statue de *Xanthippe*, père de Périclès, qui avait combattu à Mycale contre les Perses. La statue de Périclès était bien dans l'Acropole, mais dans un autre endroit, vers le nord, du côté du Pélasgique. Auprès de Xanthippe était *Anacréon* de Téos. Il paraissait chanter, animé par une douce ivresse. Ensuite, se présentaient deux statues de *Dinomène*, sculpteur célèbre, qui florissait vers la 95e olympiade, et dont Pline cite le Protésilas et l'athlète Pythodème. Ces statues représentaient *Io* et *Callisto*, toutes deux aimées de Jupiter, toutes deux métamorphosées par Junon, l'une en génisse, l'autre en ourse. Ne dirait-on pas deux pendants, et ne serait-on pas tenté de les placer de chaque côté du

chemin qui mène du Parthénon au mur du sud?

Le long de ce mur était une série de figures représentant : la guerre des Dieux et des Géants; le combat des Athéniens contre les Amazones, la bataille de Marathon, la défaite des Gaulois en Mysie. C'était un présent d'Attale. J'ai déjà eu occasion de parler de ce prince et de la décoration du mur de Cimon. Les statues étaient hautes de deux coudées, par conséquent plus petites que nature. Elles n'étaient point sur le mur lui-même; de grands piédestaux les exhaussaient assez pour que, de la ville basse et des bords de l'Ilissus, on les vît par-dessus la muraille. Des assises en marbre de l'Hymette, qu'on aperçoit encore çà et là le long du mur ou à la surface du sol, ou enterrées et encore scellées entre elles, paraissent avoir appartenu à ces piédestaux. Raoul-Rochette croit que les colosses d'Attale et d'Eumène, dont parle Plutarque, étaient dans l'Acropole et dans cette région de l'Acropole, auprès des monuments de leur munificence. On en avait fait plus tard deux Marc-Antoine, avec de nouvelles inscriptions.

Il est impossible de savoir exactement quel chemin suivit Pausanias pour gagner l'Érechthéion. Il devait naturellement faire le tour de la partie orientale de la citadelle, en longeant le mur de l'est. C'était à la fois une route nouvelle pour lui, et la route la plus courte. On remarque, en effet, qu'il ne cite plus que trois statues : celle d'*Olympiodore*, renommé pour ses exploits contre les Macédoniens, celle de

Diane Leucophryné, offrande des fils de Thémistocle, et la *Minerve d'Endœus*.

Diane Leucophryné était adorée particulièrement par les Magnètes, dont le roi de Perse avait donné le gouvernement à Thémistocle. Nous avons vu plus haut qu'au retour de l'exil les fils de Thémistocle consacrèrent encore le portrait de leur père dans le Parthénon.

Endœus était Athénien et élève de Dédale. Il avait fait, dans le style de la vieille École attique, une Minerve assise que Callias avait consacrée dans l'Acropole. On a retrouvé deux statues de Minerve dont la pose et le style correspondent à ces indications. L'une est aujourd'hui à l'entrée de la citadelle, auprès de la maison des gardiens; l'autre contre l'Érechthéion, du côté du nord. Assises sur un trône, elles ont les pieds posés sur un tabouret, les jambes serrées, les mains collées le long du corps. C'est plus que de la sculpture archaïque; c'est presque de l'art égyptien. La tunique forme de légers plis, ou plutôt des rides semblables aux ondulations symétriques qu'on remarque sur certaines statues égyptiennes. La statue voisine de l'Érechthéion a perdu le haut du corps; l'autre n'a de moins que la tête, et l'on voit le Gorgonium plaqué sur la poitrine. Les tresses de cheveux grossièrement sculptées tombent encore sur les épaules. Il est intéressant de contempler ces marbres, qui sont des copies d'après Endœus, des copies bien postérieures. Car on ne retrouve point l'inscription

que rapporte Pausanias, et l'on sait, d'autre part, que l'œuvre d'Endœus était en bois d'olivier.

A l'orient de l'Érechthéion, différentes sculptures et inscriptions, dont Pausanias ne parle pas avant d'entrer dans le temple, ont été retrouvées. Un bas-relief qui représente Minerve avec le serpent et son bouclier à ses pieds, sujet tant de fois reproduit, avait été offert par un habitant de Colophon. Un autre, consacré pendant que Diophane était prêtre de Neptune-Érechthée, nous montre un malade dans son lit et qui, sans doute, s'est acquitté du vœu auquel il croyait devoir sa guérison. Du reste, le travail de cette sculpture est fort mauvais.

Plus loin, c'est le peuple athénien qui a décerné une statue à *Valéria*, vierge sacrée.

CHAPITRE XX.

PLAN DE L'ERECHTHÉION.

On a dit souvent que l'Érechthéion était un problème d'architecture.

C'est un entraînement naturel pour les archéologues de se laisser conduire par l'autorité des témoignages anciens, et de chercher la confirmation des théories qu'ils font naître dans l'état actuel des lieux. Mais avec des textes vagues et incomplets, devant un monument compliqué et sans analogie dans l'art grec, cette méthode, excellente en principe, laisse trop de part à l'imagination. Peut-être arriverait-on à un résultat plus sûr en suivant une route opposée, en demandant à l'Érechthéion de s'expliquer lui-même, puis d'expliquer la description trop rapide de Pausanias, ou les allusions laconiques de trois ou quatre inscriptions célèbres. Ses marbres seront de plus fidèles dépositaires de la pensée antique.

Supposons donc que le temple soit sans nom, sans

histoire, qu'on n'ait pour le restaurer que les données matérielles qu'il contient. Il s'agit d'en retrouver le plan, les dispositions intérieures, les détails même, autant qu'il sera possible. Ces recherches exigent, je le sais, une science pratique et une analyse minutieuse dont un architecte seul est reconnu capable. Aussi les résultats que je présenterai seront-ils empruntés au travail d'un architecte[1]. M. Tetaz, ancien pensionnaire de l'Académie de France à Rome, a étudié pendant deux années entières l'Érechthéion. Comme il a trouvé l'intérieur du temple dégagé des ruines qui l'encombraient, il a pu atteindre le but inaccessible à ses prédécesseurs. J'ai moi-même assez longtemps interrogé ces charmantes ruines et les savants écrits qu'elles ont inspirés pour qu'il me soit permis de rendre à M. Tetaz ce témoignage, que personne n'a rencontré aussi complétement que lui la vérité ou, du moins, la vraisemblance.

L'Érechthéion est un rectangle long de $20^{m}3$, large de $11^{m}21$. Il est précédé, à l'orient, d'un portique ionique de même largeur et composé de six colonnes. Deux autres portiques s'appuient sur ses longs côtés à leur extrémité opposée. L'un regarde le nord, et compte quatre colonnes ioniques de face, deux de retour. L'autre, plus petit, regarde le midi, et sa disposition est la même. Seulement, six jeunes filles,

[1] *Mémoire explicatif et justificatif de la restauration de l'Érechthéion d'Athènes*, présenté à l'Institut en 1850, publié dans la *Revue archéologique*, 1851. Pag. 1 à 12, et 81 à 96.

qui portent l'entablement sur leur tête, ont pris la place des colonnes.

L'édifice est établi sur deux sols différents. A l'est et au sud, ses façades sont simplement exhaussées de trois marches au-dessus du sol. Les façades du nord et de l'ouest sont à un niveau plus bas de huit pieds, niveau commun aux terrains qui forment l'enceinte sacrée et s'étendent du même côté. Les grands portiques ioniques formaient les entrées du temple. La tribune des jeunes filles, au contraire, fermée par un haut stylobate, n'avait qu'une petite porte dérobée. C'est là déjà un point essentiel à noter.

L'orientation du portique hexastyle, sa situation plus élevée, le nombre de ses colonnes et le développement de son architecture attestent que c'était le plus important de tous. Les antes qui terminent les murs latéraux, le fronton qui couronne la façade, voilà bien la forme consacrée du temple grec. D'aucun côté l'Érechthéion ne présente une entrée plus digne de la divinité.

On descendait au portique septentrional par un escalier dont les traces existent sur le soubassement des degrés latéraux de la façade orientale. Déjà à un niveau inférieur ce portique s'offre en outre de côté, comme une aile annexée au corps de l'édifice. Cette disposition et la hauteur également croissante de la partie attenante du temple détruisent l'effet des dimensions assez fortes des colonnes. Comme, de plus, il n'y en a que quatre de front, cette entrée le cède

de toute manière à l'entrée principale; sa grande porte ionique elle-même ne devait pas surpasser en richesse la porte orientale, qui a disparu.

A droite et dans l'angle du fond, une petite porte débouche près du mur occidental, recouverte par une large pierre en saillie. Là, un commencement de mur prolonge le retour de l'ante, et sa direction oblique est accompagnée par un mouvement également oblique du seuil et des degrés. M. Tetaz en conclut qu'un mur de clôture se reliait à cet arrachement, et formait, avec la terrasse qui borde l'enceinte sacrée du midi, une seconde enceinte destinée à quelque usage particulier. « Comment expliquer, » dit-il, « cette porte à côté des entre-colonnements « largement ouverts du portique, sinon comme un « accès à un espace fermé. »

Ce qui confirme la justesse de cette observation, c'est une autre petite porte, percée dans le soubassement du mur occidental, qui établissait une communication entre le temple et l'enceinte réservée. C'est encore là un point digne d'attention. Comme la porte est presque au-dessous d'une des colonnes engagées, cette irrégularité n'a rien de surprenant dans une partie intérieure et dérobée à la vue. Ceux qui croiraient, à cause des traces de remaniement, que cette porte est moderne se convaincront du contraire en reconnaissant, au milieu des assises régulières du mur, un énorme linteau.

La façade postérieure n'avait d'autre entrée que

cette petite porte qui servait aux habitants de l'enceinte sacrée. Sur un haut soubassement s'élève un ordre ionique, plus court nécessairement que celui du portique oriental, puisque le même entablement couronne le temple entier. Quatre colonnes engagées, avec trois fenêtres[1] dans leurs entre-colonnements, sont surmontées du même fronton que la façade principale. A l'intérieur, des antes minces et à peine saillantes remplacent les demi-colonnes : finesse qui semble calculée pour laisser passer le plus de jour possible.

Les jeunes filles du portique voisin sont posées sur un stylobate continu, très-haut, pour mettre les proportions humaines en harmonie avec les proportions générales du monument. Coupé auprès de l'ante sur son côté oriental, le stylobate laisse une petite entrée par laquelle on descendait au dallage de la tribune. Ce dallage est soutenu par d'épaisses assises de roche taillée. Puis, une autre porte et un autre escalier, dont deux marches sont encore en place, conduisaient dans l'intérieur du temple. Là, le niveau est, comme l'on sait, beaucoup au-dessous du niveau extérieur. L'importance de cette porte, située en face de la grande porte septentrionale, contraste avec l'humble passage dissimulé, en quelque sorte, derrière le stylobate. « Il ressort bien évidemment de cette dispo-

[1] Ces trois fenêtres existaient encore au temps de Stuart, qui les a dessinées. T. II, ch. II, pl. 19.

« sition, » dit M. Tetaz, « qu'au lieu de servir de « troisième portique d'entrée à l'édifice, cette petite « tribune était une dépendance de la partie de l'É- « rechthéion à laquelle donnait accès le portique sep- « tentrional. »

Sur le côté opposé du portique des jeunes filles butait le mur en terrasse qui séparait le sol de l'Acropole du sol de l'enceinte sacrée. Son soubassement est construit en assises de rocher à surfaces brutes et à saillies irrégulières qui n'ont jamais pu recevoir de revêtement. Au-dessus s'élevait le mur véritable, dont on voit encore le premier rang d'assises, d'un travail tout différent. Presque aussi haut que le stylobate, il y a laissé sa trace verticale : ce qui montre qu'il n'y avait là ni porte ni escalier, comme on l'a souvent supposé. Une autre preuve, c'est que la décoration de la corniche du stylobate est interrompue. En deçà du mur, elle est ornée d'oves; au delà, elle devient lisse. Une telle différence indique bien une séparation absolue.

Tout l'Érechthéion est construit en marbre pentélique. Mais la frise est en marbre noir d'Éleusis, sur lequel étaient attachées par des crampons des figures en bas-relief. Les figures sont en marbre de Paros. J'aurai l'occasion de parler plus loin de ces sculptures. De l'extérieur, nous pénétrons dans l'intérieur.

Une église byzantine, comme les dernières fouilles l'ont révélé, avait pris la place du sanctuaire antique, et des dispositions nouvelles avaient détruit les dis-

positions premières, dont on retrouve cependant les traces. Ainsi l'on reconnaît deux murs parallèles qui coupaient dans sa largeur le rectangle que forme le temple : l'un, à $7^{m}33$ de distance du mur oriental, l'autre à $3^{m}91$ du mur occidental. Ces deux murailles transversales sont écartées de 6 17 l'une de l'autre. La première établit les deux grandes divisions de l'édifice, et on en voit clairement les arrachements sur les murs du nord et du midi, par un encastrement qui prend la hauteur de deux assises, vis-à-vis, sur le mur du nord, par deux pierres encore encastrées dont on a abattu les saillies, lors de démolitions, avec assez de négligence pour les laisser subsister en partie. En outre, on reconnaît une place où le mur a été préparé pour recevoir une assise du mur transversal.

Cependant, comme ces indications ne se trouvent que dans le haut des murs latéraux et ne se prolongent point dans le bas, qui est parfaitement lisse, M. Tetaz suppose qu'il n'y avait que deux architraves, qui surmontaient deux passages ouverts. « Il fallait « en outre, » dit-il, « une porte dans le milieu « comme entrée directe à la partie centrale de l'é- « difice; de sorte que la structure de ce mur anti- « que, déduite de la manière dont il se rattachait « aux murs latéraux, est précisément celle du mur « byzantin donnant entrée aux trois nefs de l'église. « Rien de plus usité dans l'appropriation d'un édi- « fice antique à un usage moderne que l'utilisation

« des anciens fondements, surtout dans un monu-
« ment grec où un travail d'aplanissement entaillé
« dans le rocher pour les recevoir avait été néces-
« saire. » Ces conclusions me semblent résulter rigoureusement des faits eux-mêmes. La seule hypothèse, c'est l'entrée du milieu ; mais du moment qu'on en est réduit aux hypothèses c'est assurément la plus vraisemblable.

L'Érechthéion était donc partagé dans sa largeur en trois sections. Celle de l'orient, précédée d'un beau portique, est la plus importante. Les deux autres, plus petites, sont réunies de telle manière que la division qui touche au mur occidental sert de vestibule à la division intermédiaire. C'est en même temps un large couloir, dont la grande porte septentrionale occupe une extrémité, et la porte de l'escalier de la tribune, l'autre.

Il reste à rechercher comment chacun de ces sanctuaires était intérieurement disposé. La conformité du plan antique avec le plan de l'église grecque permet-elle d'étendre la comparaison du monument païen et du monument chrétien? Les deux entrées latérales communes aux différentes époques n'impliquent-elles pas trois nefs qui auraient toujours partagé la longueur du temple? Ce ne sont que des présomptions qui, bien qu'elles paraissent assez vraisemblables, n'en veulent pas moins des preuves matérielles à l'appui. De même que le portique oriental, le sanctuaire qu'il précédait était à un niveau beaucoup

plus élevé que le reste de l'Érechthéion. Mais les substructions sur lesquelles il reposait ont été détruites pour faire place à l'abside, et donner du prolongement aux nefs de l'église, établie au sol inférieur. Elles sont annoncées par les fondations du mur méridional, qui sont, non pas en marbre, mais en pierre du Pirée, et tendent vers l'intérieur par leurs arrachements. On verra de plus dans les degrés que forment, en s'unissant, le marbre et la pierre, l'indication d'un escalier qui établissait une communication entre les deux sols.

La partie correspondante du mur du nord est, au contraire, en marbre jusqu'à sa base. C'était une nécessité, puisque de ce côté le niveau intérieur est le même que le niveau du sol extérieur. Le mur n'ayant qu'une assise d'épaisseur, l'exhaussement des terrains n'aurait pu cacher, comme du côté opposé, la différence des matériaux. On remarque, à la taille des assises de la base et à la manière dont elles ont été préparées pour que les dalles y vinssent buter, qu'il existait tout le long du mur septentrional un couloir de plain-pied avec toutes les distributions inférieures. Sa hauteur n'était point limitée par le sol du sanctuaire oriental, puisqu'on ne trouve sur le mur aucune trace de son prolongement. Il s'ensuit donc que, de ce côté, la cella était isolée du mur septentrional, comme elle l'était du mur méridional par l'autre couloir où se trouvait l'escalier. Ces murs intermédiaires auraient été exactement remplacés par la colonnade

en marbre varié [1] de l'église moderne. Quant aux murs principaux, on s'explique pourquoi leurs surfaces n'ont pas été ravalées, et pourquoi on a pu laisser les tenons en saillie qui avaient servi à la construction : c'est que toute cette partie était cachée aux regards.

Ainsi s'évanouissent deux anomalies qui frappent l'observateur le moins familiarisé avec les habitudes de l'art grec : 1° la largeur disproportionnée de la cella, qui eût excédé d'un tiers sa profondeur; 2° la difficulté de couvrir d'un plafond construit selon les règles une largeur de cinq entre-colonnements et de faire porter un pareil poids à des murs très-minces. Même aux Propylées, la portée des plafonds ne dépasse pas trois entre-colonnements. Les mêmes difficultés se représentent avec une force nouvelle lorsque l'on considère le sanctuaire inférieur adossé à la cella orientale. Aussi large, il a moins de profondeur encore et plus de largeur. On est donc amené à continuer les deux lignes de construction qui divisaient la cella supérieure en trois travées. A l'angle sud-est du portique septentrional, M. Tetaz avait remarqué une interruption dans le dallage, et, à la différence de taille qui distingue un parement apparent d'avec un joint, il avait reconnu que cette ouverture était antique. Désireux d'en savoir la cause, il fit déblayer le rocher et y trouva deux trous profonds de cin-

[1] Est-il besoin de dire que les colonnes en vert antique et en pavonazzeto qu'on voit à terre, ainsi que le dallage en marbre veiné, sont d'époque byzantine?

quante centimètres environ, reliés entre eux par un petit canal. Ces trous sont au fond d'un caveau ménagé dans les substructions du portique. Une porte très-basse, pratiquée dans les fondements du mur septentrional, conduisait dans l'intérieur du temple et débouchait par un passage souterrain dans le couloir qui, de ce côté, isolait les sanctuaires. Il était naturel de songer au trident de Neptune que les prêtres montraient empreint sur le rocher. M. Tetaz croit que ces trous sont faits de main d'homme. Ils semblent, au contraire, l'œuvre fort irrégulière du hasard. La superstition n'y regardait pas de si près.

Le plan de l'Erechthéion ainsi restauré, on peut aborder l'étude des textes anciens. Leurs indications vagues et quelquefois obscures se rattacheront à des données certaines, auxquelles elles prêteront leur autorité, en recevant à leur tour plus de lumière.

CHAPITRE XXI.

L'ÉRECTHÉION D'APRÈS LES TEXTES ANCIENS.

« L'Érechthéion, » dit Pausanias, « est un édifice dou-
« ble. Le temple de Pandrose est contigu à celui de Mi-
« nerve. » C'est un fait dont il faut se convaincre tout d'abord. Érechthée avait donné son nom à l'ensemble du monument, soit parce qu'il avait élevé le premier autel et le premier temple, soit parce qu'il y avait eu sa demeure et son tombeau. Mais des deux temples contigus aucun n'était consacré à Érechthée. Il avait seulement un autel commun avec Neptune, et on lui offrait des sacrifices pour obéir à un oracle. Hérodote, parlant de l'Érechthéion en général, dit qu'il renfermait l'olivier et le flot que Minerve et Neptune avaient fait paraître lorsqu'ils se disputaient la possession de l'Attique. Nous apprendrons tout à l'heure, par des textes plus précis, que l'olivier était dans le temple de Pandrose. Érechthée n'avait qu'un

autel; Minerve et Pandrose avaient chacune un temple.

Voici donc justifiée par un témoignage positif cette grande division de l'Érechthéion en deux sanctuaires, qui résulte si clairement de l'examen des ruines : l'un à l'orient, exhaussé d'environ huit pieds sur des substructions et précédé d'un portique de six colonnes; l'autre à l'occident, précédé d'un grand vestibule qu'éclairent trois fenêtres, avec le portique du nord pour entrée et la tribune des jeunes filles pour annexe. Lequel des deux était le temple de Minerve? lequel celui de Pandrose? Déjà l'importance du sanctuaire supérieur, son orientation, sa façade si exactement semblable à celle de tous les temples, avec le portique, les antes, le fronton et l'entrée directe qui laissait voir à la foule la déesse au fond de sa demeure, déjà tous ces indices font présumer qu'il était consacré à la protectrice d'Athènes. Pour qu'il ne reste aucun doute à cet égard, le rapport des inspecteurs chargés d'examiner le temple alors inachevé désigne le Pandroséion comme attenant au mur de l'ouest qui portait les quatre colonnes engagées. L'on sait, en outre, qu'il fallait *descendre* pour passer du temple de Minerve dans celui de Pandrose. Le temple de Minerve était donc à l'orient et au sol supérieur. Nous l'étudierons le premier.

A l'entrée de l'enceinte sacrée, s'élevait l'autel de Jupiter *Très-Haut*, père de Minerve. On n'y sacrifiait rien qui eût vie : des gâteaux étaient les seules of-

frandes, et encore n'était-il point permis de se servir de vin pour les libations. En entrant dans le temple même, Pausanias vit plusieurs autels : l'un commun à Neptune et à Érechthée, que la mythologie athénienne confondait quelquefois; un autre consacré au héros *Butès*, le premier prêtre de Minerve et de Neptune; — un troisième à Vulcain, le père d'Érechthée, dont j'ai raconté la naissance. — Un quatrième autel, dont Pausanias ne parle pas, est celui de *Dioné*, fille de l'Océan. Pourquoi accompagnait-elle Neptune de préférence à toute autre divinité de la mer? C'est ce que nous ignorons. Mais cet autel est mentionné plusieurs fois sur les fragments de la célèbre inscription trouvée en 1836 dans la Pinacothèque. Ce sont les registres des dépenses faites pour l'achèvement de l'Érechthéion. Il est question de la cannelure des *colonnes de l'est*, que l'on cannelait sur place, comme nous l'avons déjà remarqué au Parthénon. Chacune des colonnes est désignée par l'autel dont elle est voisine, et c'est toujours à partir de l'autel de Dioné que l'on commence à compter.

Aux murs du pronaos étaient suspendus des tableaux qui représentaient les membres les plus illustres de la famille des Étéobutades, famille qui descendait de Butès et où le sacerdoce était héréditaire. Ce qui me fait croire qu'ils étaient dans le pronaos, c'est non-seulement l'exemple du Parthénon, mais l'ordre de Pausanias, qui indique ces peintures aussitôt après les différents autels qu'il rencontre à l'entrée

du temple. Une raison plus décisive, c'est l'obscurité du sanctuaire, qui était complétement couvert et éclairé seulement par une lampe; nous le verrons un peu plus bas. Les portraits des Butades ont leur place naturelle derrière l'autel du chef de leur race.

L'orateur Lycurgue, homme de bien et éminent administrateur, dont une république corrompue n'était pas digne, était de cette famille sacerdotale, que l'on finit par considérer comme consacrée surtout à Neptune; les grandes prêtresses, héritières de Pandrose, étaient chargées plus particulièrement du culte de Minerve Poliade. Lycurgue figurait avec ses fils dans le tableau complet des prêtres de Neptune qu'avait peint *Isménias* de Chalcis. C'était son fils Habron qui avait fait faire cette généalogie; et même, comme par droit de famille Habron avait transmis ses fonctions à son frère Lycophron, on le voyait lui mettant entre les mains le trident, symbole de sa dignité. La peinture n'avait pas seule représenté Lycurgue et ses enfants. La sculpture avait également consacré leur souvenir. Leurs statues étaient en bois; c'était l'œuvre des fils de Praxitèle, *Timarque* et *Céphisodote*.

Dans le temple de Minerve se trouvait l'antique statue tombée du ciel; c'était la plus révérée de toute l'Attique. Elle était en bois d'olivier et d'un travail grossier, comme il est aisé de le supposer. Mais ses formes étaient cachées par le magnifique péplus que lui brodaient les vierges athéniennes; si bien

cachées que les bras eux-mêmes disparaissaient sous les plis. Car il faut chercher le type du Palladium non pas à Dresde, à Munich, ou sur les vases peints, mais dans l'Acropole d'Athènes, où l'on a retrouvé plusieurs petites statues archaïques. Leur tunique fait sur le cou des ondulations régulières; le péplus tombe avec sa symétrie ordinaire. Mais elles ont cela de particulier que les bras ramenés sur les hanches donnent un mouvement différent à la draperie qui les couvre complétement. Qu'on s'imagine le mannequin aussi barbare que possible, la disposition des ajustements sans cesse renouvelés pouvait varier avec le progrès du goût. Deux de ces statues sont en effet d'un style charmant. Le Palladium regardait l'orient, et l'on racontait même qu'à la mort d'Auguste il s'était retourné par un élan subit vers l'occident. Ce nouveau témoignage est une preuve de plus que le sanctuaire est bien le temple de Minerve Poliade.

Les deux couloirs qui isolaient la cella des murs extérieurs la rendaient trop étroite pour qu'elle ne fût pas nécessairement couverte. Cette indication que donnent ses ruines elles-mêmes est justifiée par le fait suivant. Une lampe d'or, ouvrage de Callimaque, brûlait nuit et jour dans le sanctuaire. On n'y versait de l'huile qu'une fois par an, et la mèche, de lin carpasien, ne se consumait jamais. L'importance même de cette lampe montre combien elle était indispensable pour l'éclairage. Un palmier de bronze, *qui montait jusqu'au plafond*, dissimulait les conduits

de la fumée, qui s'échappait par le toit. Pourquoi tant de soin, si l'édifice n'eût pas été entièrement couvert?

Il y avait à Thèbes, dans un temple, un arbre de bronze auquel des lampes étaient suspendues en guise de fruits. Ces sortes de candélabres ne devaient point manquer d'une grandiose élégance. Je me figure ainsi le palmier de l'Érechthéion, portant jusqu'au plafond sa tête chargée de lumière et d'un riche feuillage. On dirait que sa corbeille était un prélude à l'invention du chapiteau corinthien, qu'on attribuait au même Callimaque.

Il y avait dans le temple de Minerve Poliade un Mercure en bois qui remontait au temps de Cécrops. On ne cachait point sous des étoffes brodées cette œuvre grossière de l'art à son enfance, mais on l'ensevelissait sous des branches de myrte. Parmi les autres offrandes, Pausanias ne cite, à cause de son antiquité, que le siége pliant que l'on croyait l'ouvrage de Dédale. On montrait, en outre, divers trophées de la guerre des Mèdes : la cuirasse de Masistius, général de la cavalerie, tué à Platée, et le cimeterre de Mardonius. Le Parthénon avait eu la plus belle part des dépouilles, le trône de Xerxès.

Une petite porte ménagée sur le côté gauche de la cella devait donner accès au couloir méridional et à l'escalier par lequel on descendait dans le temple de Pandrose. Cette communication entre les deux sanctuaires, qui résulte si clairement de l'examen des lieux, est indiquée par un texte que j'ai déjà cité en

partie. Philochorus raconte « qu'une chienne entra « un jour dans le temple de Minerve Poliade, des- « cendit dans le Pandroséion, sauta sur l'autel de « Jupiter Hercéen, et s'y coucha à l'ombre de l'o- « livier sacré. » Voilà un fait qui méritait peu d'attirer l'attention de l'histoire[1]. Mais cette petite phrase nous en apprend plus, sur un des monuments les plus remarquables de l'antiquité, que le récit de la prise de l'Acropole par Hérodote. On y trouve d'abord la preuve d'une communication intérieure entre le temple de Minerve et celui de Pandrose; puis l'assurance positive que l'olivier était dans le Pandroséion. Ces deux particularités se devinent facilement, du moment qu'on est averti, sous les paroles que chantaient les vainqueurs des Panathénées, lorsqu'ils allaient consacrer dans le sanctuaire de Minerve la branche d'olivier qu'ils avaient cueillie dans le temple de Pandrose.

Enfin, l'anecdote de Philochorus nous apprend l'existence d'un autel de *Jupiter protecteur de l'enceinte*, coutume des temps homériques, qui jette un grand jour sur la disposition intérieure du Pandroséion. Quel compte ne doit-on pas tenir, dans une restauration, de cet autel qui, selon la remarque d'Athénée, était toujours situé *dans une cour découverte*. La présence de l'olivier sacré, la tige mère de tous les oliviers de l'Attique, demande plus im-

[1] Une loi excluait les chiens de l'Acropole. C'est pourquoi un pareil fait a paru extraordinaire et digne d'être noté.

périeusement encore l'air et la lumière, que ne pouvaient fournir les trois petites fenêtres du mur occidental; car elles éclairaient uniquement le grand vestibule. Aussi est-on forcé de supposer que le temple de Pandrose était découvert.

Ces exigences, réunies aux traces que l'on observe dans le haut des murs latéraux, amènent donc à partager la cella en trois nefs, comme l'est encore aujourd'hui l'église byzantine. Une colonnade de chaque côté formera, au sol inférieur, le prolongement des murs qui isolaient la cella de Minerve Poliade, avec cette différence que le Pandroséion occupe toute la largeur de l'édifice. C'est pour cela que la surface des murs, qui n'étaient plus cachés par les couloirs, a reçu le dernier fini. Ces galeries, en même temps qu'elles rétrécissent la largeur disproportionnée du sanctuaire, soutiennent les pentes du toit, lorsqu'elles s'interrompent pour laisser découverte la cour où croît l'olivier immortel[1]. Mais, comme des colonnes en rapport avec la proportion de l'édifice n'arriveraient pas à cette hauteur, il paraît naturel de supposer un second ordre, d'après la règle de presque tous les temples hypèthres. Parmi les ruines, M. Tetaz a trouvé un fragment de corniche semblable à la corniche des Caryatides et de la même dimension. Il a cru pouvoir, d'après cette vague indication, faire porter l'entablement par des

[1] Brûlé par les Perses, il avait, le jour même, repoussé de deux coudées. (Paus., *Att.*, XXVII.)

jeunes filles, comme à la tribune du sud. Cette idée est très-heureuse ; mais les données sont-elles suffisantes? Il faut qu'un architecte se décide devant l'impérieuse précision du dessin. Au contraire, quand la pensée se présente sous une forme qui permet le doute, c'est le cas de douter.

Auprès de Pandrosé était la statue de *Thallo*, une des Saisons, à qui l'on rendait les mêmes honneurs. Sa présence garantissait-elle à l'olivier une séve éternelle?

Le couloir qui isolait le sanctuaire de Minerve, du côté du nord, est au niveau du Pandroséion. C'est par le Pandroséion qu'on y entrait. Car on a vu, au chapitre précédent, qu'il n'y avait point d'escalier qui montât, comme du côté du sud, au sol supérieur. Dans ce réduit était l'entrée du passage souterrain qui conduisait au caveau du Trident. Je ne vois guère non plus d'autre place pour la niche du serpent[1] sacré dont parle l'étymologiste ; ce serpent qui effrayait si fort les compagnes de Lysistrata retranchées dans l'Acropole, et que l'on nourrissait de gâteaux de miel.

Si l'empreinte du trident a été découverte par les

[1] Démosthènes, partant pour l'exil, s'écriait en levant les bras vers l'Acropole : « O Minerve Poliade, peux-tu aimer trois bêtes aussi mal-« faisantes, la chouette, le serpent et le peuple! » (Plut. *Vie de Démosth.*) On conserve sous le petit portique des Propylées plusieurs fragments de serpents en marbre qui ont été trouvés près de l'Érechthéion. Il y a surtout une tête de serpent colossal; l'orbite de l'œil est creusée pour recevoir des pierres brillantes.

modernes, il n'en est pas de même du puits d'eau de mer dont parle Pausanias. On a cru qu'il était masqué par une citerne turque qui occupe un coin du petit souterrain. Mais j'ai fait enlever les décombres qui comblaient la citerne, et à peu de profondeur j'ai trouvé le rocher. Il ne faut probablement pas attacher au mot *puits* un sens trop rigoureux. Cette eau salée, cette mer Érechthéide n'était qu'une supercherie des prêtres. La porte basse, sous laquelle il faut passer en se courbant, servait à quelque manœuvre destinée à satisfaire la piété publique. C'est ainsi que devait se produire ce sourd grondement des flots qu'on entendait quand le vent du sud soufflait. Le temple d'Isis à Pompéi présente un exemple analogue, et l'on y apprend par quel moyen on prêtait une voix aux statues des dieux.

Le portique du nord, dans les fondations duquel ce caveau est irrégulièrement ménagé, était encore intact avant la guerre de l'Indépendance. Quoiqu'il soit ruiné en partie aujourd'hui, c'est là qu'on peut étudier l'ordre ionique dans tout son développement. Le linteau de la grande porte s'est fendu à une époque qui nous est inconnue. On ajouta, pour le soutenir, un autre linteau et d'autres chambranles dont le travail et les moulures contrastent avec la richesse élégante des morceaux plus anciens. C'est cette porte que désigne l'inscription du Musée britannique. Devant la porte et sous le portique du nord, il y avait un autel qui n'était pas encore mis en place sous

l'archontat de Dioclès, et qu'on appelait l'autel du *Sacrificateur*.

La même inscription mentionne plusieurs fois également le portique du midi ; les statues qui le soutiennent sont simplement appelées les *Jeunes filles*, Sont-ce les vierges errhéphores qui figurent sur la frise orientale du Parthénon? Leurs têtes portent-elles le fardeau de l'architrave en réminiscence du fardeau mystérieux que leur confiait la grande prêtresse? Tout me le ferait croire, et la description de Pausanias, qui semble raconter leur histoire en présence de leurs images, et la demeure qu'elles occupaient auprès de l'Érechthéion, et un monument sans importance au premier examen, mais dont certains détails deviennent, par rapprochement, très-significatifs.

L'architrave de marbre ne repose pas immédiatement sur la tête des jeunes filles ; mais un chapiteau circulaire en amortit la dureté. Ce demi-globe, dont la base se perd dans leur épaisse chevelure, est orné, vers son sommet, d'un rang d'oves et de fers de lance, dont les courbes accompagnent son mouvement sphérique. Or, l'on verra dans le second volume de Stuart[1] un piédestal, dont l'inscription atteste que le sénat et le peuple avaient décerné une statue à une Errhéphore de Minerve Poliade : elle s'appelait *Apollodora*. Sur la petite corniche du

[1] Édit. franç., ch. I, pl. 3.

piédestal, on remarque le même rang d'oves et de fers de lance. Mais leurs axes ne sont pas parallèles, ainsi qu'ils devraient l'être sur une surface plane. Ils convergent vers un centre imaginaire, comme pour produire par un jeu de perspective, l'illusion d'une surface convexe. On dirait la zone d'une sphère déroulée et appliquée sur un plan avec le sentiment de la même courbe. Cette particularité est inexplicable, si l'on n'admet que l'artiste a transporté sur le piédestal un motif d'architecture qui rappelait les fonctions des Errhéphores [1]. Dans l'art grec, chaque ornement avait sa place réglée par la tradition, et, par suite, éveillait une idée correspondante ou un souvenir dans l'esprit du spectateur. On reconnaissait la décoration typique du chapiteau des Errhéphores, et l'on devinait les fonctions d'Apollodora avant d'avoir lu l'inscription.

Longtemps on a voulu que la tribune des jeunes filles renfermât l'olivier. Mais aujourd'hui que le sol est complétement dégagé, on ne songe plus à planter

[1] Les Errhéphores étaient encore des enfants. Mais est-il besoin de prouver longuement que l'art n'était point obligé de s'astreindre servilement à faire leur portrait? Des jeunes filles qui portent un fardeau sacré sur leur tête, voilà l'idée. Quant à l'exécution, tout dépend de la volonté de l'artiste. Non-seulement il en a fait des vierges déjà formées, mais les statues sont plus grandes que nature. On s'étonne, du reste, de la quantité de statues qui furent élevées dans l'Acropole aux Errhéphores : ce qui prouve que nous ne connaissons point assez toute l'importance de ces fonctions. L'histoire n'en dit que quelques mots.

un arbre sur trois ou quatre rangs d'assises de roche taillée, qui forment les substructions. Il faut donc chercher au portique une autre destination. Cécrops avait été enseveli dans l'enceinte consacrée à Minerve. Son tombeau occupait une place distincte et considérable, puisque dans les différentes inscriptions il est plusieurs fois cité comme centre des parties de l'édifice qui l'avoisinent, et ces parties sont celles du sud-ouest. Bien plus, la tribune des jeunes filles n'est elle-même désignée que par le nom du tombeau de Cécrops, qu'elle précède. C'est toujours la *prostasis annexée au Cécropion*, de même que le portique du nord-est est la prostasis annexée à la grande porte.

Tels sont les détails que nous a transmis l'antiquité sur le berceau de la religion athénienne. Cécrops, le premier, avait présenté à l'adoration des Pélasges la statue de Minerve et lui avait élevé un simple autel. Érechthée avait probablement entouré la statue d'une enceinte couverte, réunie à sa demeure. Car c'est de ce côté de l'Acropole, au nord, qu'habitaient les guerriers qui étaient venus d'Égypte avec Cécrops. C'est pour cela qu'Homère donne pour temple à Minerve la maison d'Érechthée, et que ce nom fut toujours conservé à l'ensemble de l'édifice. Sur ce coin de rocher, où la colonie vécut longtemps avant d'oser descendre dans la plaine, les différentes divinités qu'introduisit le progrès du polythéisme et de la civilisation se rangèrent autour de Minerve; les rois eurent leur tombeau auprès d'elle, les prêtres

leur demeure. Quand le temps eut consacré la place que chacun occupait, l'art dut la respecter en construisant un édifice plus somptueux. Pouvait-on transporter l'olivier sacré, le tombeau de Cécrops, l'empreinte du trident? C'est ainsi que les différentes restaurations de l'Érechthéion maintinrent nécessairement le plan primitif. Mais cela ne veut pas dire qu'elles aient reproduit toutes les dispositions, tous les détails, tous les défauts des constructions précédentes.

L'Érechthéion, malgré sa petitesse, offre un des plans les plus savants et les plus heureux qui se puissent imaginer. Les difficultés n'ont servi qu'à lui donner une variété, un mouvement dont un art arrivé à sa perfection est seul capable. Un siècle qui, en sculpture, ne savait qu'équarrir de grossières idoles de bois pouvait entourer d'une barrière l'olivier et l'autel de Jupiter Hercéen, abriter sous un toit le Palladium, ceindre d'une margelle de pierres le puits de Neptune. Mais les dispositions ingénieuses qui reliaient entre elles les différentes divisions de l'édifice, le parti qu'on avait su tirer de l'inégalité de leur sol, les portiques ou les vestibules qui les précédaient, les escaliers habilement dissimulés qui les mettaient en communication, les colonnades engagées qui les éclairaient, les murs qui isolaient les cellæ, ou les galeries qui les réduisaient à une convenable largeur, tout cela ne paraît remonter ni au temps de Cécrops, ni au temps d'Érechthée. Aussi

ne puis-je m'empêcher d'accueillir avec une grande défiance les systèmes archéologiques qui font de l'Érechthéion tantôt un *Mammisi égyptien*, tantôt un *palais homérique*. Mais je désire trop m'interdire à moi-même les théories qui n'ont pas le salutaire contrôle des témoignages anciens, pour discuter ici les opinions même les plus spécieuses, et me laisser entraîner loin de mon sujet.

CHAPITRE XXII.

DÉCORATION DE L'ÉRECHTHÉION.

L'ordre ionique fut-il choisi pour le nouveau temple parce qu'il l'avait été pour l'ancien? Cette fidélité aux traditions paraît vraisemblable, malgré le silence de l'histoire. Quoique les peuples ne transportent point dans le domaine de l'art leurs antipathies nationales (n'est-ce pas à Athènes que le dorique a été poussé à sa plus haute perfection ?), il était naturel que le plus vieux monument d'une ville ionienne, le monument national par excellence, reproduisît l'ordre d'architecture que les Ioniens avaient adopté.

Je suis loin de croire que le dorique n'eût pu se prêter également aux exigences d'un édifice comme l'Érechthéion. Les Propylées nous montrent combien ses proportions savent varier en présence les unes des autres; le temple d'Esculape, à Agrigente, comment ses petites colonnes s'engagent dans un mur;

le Jupiter Olympien, dans la même ville, comment les statues se substituent aux colonnes. Dans l'architecture grecque, il y a peu d'éléments, mais un grand nombre de combinaisons. Car les Grecs possèdent par excellence le génie des arrangements. L'ordre ionique, cependant, par sa légèreté, son élégance plus délicate, est mieux approprié à une réunion de petits édifices qui n'ont rien de grandiose, mais plutôt quelque chose d'intime et de capricieux. Dès qu'on ne pouvait prétendre à la grandeur absolue et aux beautés sévères, il fallait recourir à sa grâce un peu molle et à l'abondance d'ornements qui le faisaient comparer, par les anciens, à une femme coquette et parée.

Écrasé par le voisinage du Parthénon, l'Érechthéion n'a pour lui que l'éclat de sa décoration et le charme de ses proportions, qui est infini. L'Érechthéion, en effet, est pour nous, non pas l'idéal de l'ordre ionique (ce sera toujours le vestibule des Propylées) mais l'idéal de la richesse que peut développer cet ordre né dans la somptueuse Asie. Ainsi, par je ne sais quel privilége, Athènes nous a gardé dans tous les genres les modèles les plus accomplis de l'architecture antique. Nous ne pouvons juger que l'extérieur du temple, puisque l'intérieur est tellement ruiné qu'on en retrouve avec peine le plan. Mais l'extérieur, par compensation, est si heureusement conservé, que tout y est clair et s'y découvre sans effort.

On a parlé souvent de l'irrégularité de l'Érechthéion. J'avoue que je ne la comprends pas mieux que celle des Propylées; à moins que, par irrégularité, on n'entende l'absence de cette symétrie qu'aiment les modernes, et que les Grecs semblent avoir dédaignée dans leurs ensembles, c'est-à-dire dans les édifices composés de plusieurs corps de bâtiment. Les différentes parties de l'Érechthéion, dira-t-on, sont à un niveau inégal. — C'est comme aux Propylées : le Propylée oriental est à un sol plus élevé que le Propylée occidental. — Les colonnes engagées de la façade postérieure sont plus petites que les colonnes de la façade principale. Le portique du nord est encore d'une proportion différente. — Le petit dorique des Propylées ne l'est-il pas aussi? — Le portique du nord a un fronton particulier qui coupe l'ordonnance de la frise principale. — Le propylée intérieur et son vestibule ne sont-ils pas couverts aussi par un fronton plus élevé, et cela, dans la largeur même du corps principal? — Mais ces ailes ajoutées à l'Érechthéion? — N'y en a-t-il pas aux Propylées? — Elles sont inégales. — Et aux Propylées? Celle de gauche n'est-elle pas deux fois plus profonde que celle de droite? — Mais cette ante double qui fait saillie sur le portique du nord à l'Érechthéion, son raccordement oblique avec le mur du téménos? — N'y a-t-il pas, derrière les Propylées, de ces prolongements qui les unissent aux murs de l'Acropole? Et la saillie à l'angle nord, et l'échan-

crure à l'angle sud, qui est entaillé par la muraille pélasgique? — C'était caché aux regards, dira-t-on. — Ce l'était également à l'Érechthéion, puisque la partie de l'enceinte sacrée où se trouvait le pilastre oblique était réservée à des usages privés.

Non, je ne puis condamner dans un monument ce que j'admire dans l'autre, la variété, le mouvement, et une abondance de motifs bien supérieure à la pauvreté froide et compassée de nos répétitions symétriques. Les Grecs semblent avoir recherché avec un soin particulier, dans leurs grands ensembles d'architecture, les accidents, soit de construction, soit de perspective. C'est ce que l'on remarque partout, dans la moindre maison de Pompéi, comme dans les plus beaux édifices d'Athènes. Mais la variété des dispositions n'empêchait point l'unité de style, et tous les détails se reproduisaient avec la même importance et à la même place. La frise qui courait sur la façade orientale et le portique du nord, les moulures et les dessins, tournaient de toutes parts avec un ordre constant et formaient le lien des diverses parties en les revêtant d'un commun caractère.

La façade principale suit, je crois l'avoir déjà dit, les lois ordinaires, surmontée d'un fronton qui indique la pente du toit et se répète sur l'autre façade. Ces frontons ne semblent point avoir porté de statues; car leurs fragments ne montrent aucune trace de scellement. La colonne de l'angle nord-est

manque : lord Elgin l'a enlevée. De même que dans les temples doriques, les colonnes et les murs de l'Érechthéoin sont un peu inclinés vers le centre, de sorte que leur prolongement vertical aboutirait à un centre fictif placé très-haut dans l'espace et formerait une pyramide. Mais on cherchera en vain les courbes horizontales dans les soubassements et les architraves.

Le portique septentrional a été ruiné en partie pendant la guerre de l'Indépendance. Il était surmonté d'une voûte turque et d'une grande quantité de terre qui devait amortir les bombes. Un boulet brisa la colonne d'angle, tout le côté qu'elle soutenait s'écroula et ensevelit immédiatement les fragments tombés. C'est pour cela que les fouilles ont retrouvé plus tard jusqu'aux morceaux de bois de cèdre [1] qui étaient encastrés dans les tambours des colonnes et les unissaient entre eux. Non pas que ce fussent des scellements véritables; il suffit de les décrire pour en faire comprendre l'usage. Au centre de chaque tambour, il y a un trou carré qui correspond exactement à un trou pareil dans le tambour inférieur. A ces deux trous s'adaptent des cubes de bois incorruptible : l'un, qui se prolonge en un petit cylindre taillé dans le même morceau; l'autre, percé de manière à ce que le cylindre entre tout entier, comme une vis dans son écrou, et y ait

[1] On les conserve dans le petit Musée de l'Acropole.

un peu de jeu. Lorsque le tambour supérieur était ainsi monté sur pivot, on le faisait tourner jusqu'à ce qu'on eût obtenu par le frottement une adhérence exacte et un joint à peine visible. Pour arriver plus sûrement à ce résultat, on évidait légèrement l'intérieur de la colonne et l'on formait, vers les bords, une zone en saillie, sur laquelle portait tout le poids du bloc supérieur. C'est par ce procédé qu'on arrivait à faire des colonnes un seul morceau que l'on cannelait ensuite sur place. On peut voir dans les inscriptions comment s'est fait ce travail pour le portique de l'est.

L'aile septentrionale ne diffère que par ses proportions des deux façades de l'est et de l'ouest. Les mêmes détails y sont répétés. Mais, comme c'est sur ce portique que la décoration est surtout remarquable et suivie, c'est le lieu d'indiquer rapidement les principaux ornements de l'ordre de l'Érechthéion. Analyser une colonne, c'est les analyser toutes.

Sur un sol exhaussé de trois marches, la colonne pose sa base, qui, outre les moulures ordinaires, est couronnée par une tresse ou entrelacs en guise de tore. Les cannelures commencent ensuite; mais, au lieu de monter jusqu'au chapiteau, elles cessent pour faire place à un large collier qui termine le fût de la colonne. Sur ce collier on voit s'élever alternativement, portés par d'élégantes spirales, la palmette et ce lis marin qu'on disait se pétrifier en quittant le fond des eaux : fable charmante, inventée par ceux qui

virent transporter sur le marbre les lis qu'ils admiraient chaque été sur la plage sablonneuse des golfes de Grèce. Au-dessus du gorgerin commence le rang de perles. Puis les oves, séparés par un fer de lance, se détachent dans leur coquille délicate. Plus haut, la même tresse qui se remarque au tore de la base forme le tore du chapiteau.

Alors commencent les volutes avec leurs triples filets, enroulées comme les boucles d'une chevelure de femme. Elles s'unissent entre elles par ces belles courbes qui se redressèrent peu à peu avec la décadence de l'art, et qui devinrent, dans les monuments romains, de sèches et dures lignes droites. Les coussinets sont brodés de perles. Le tailloir, qui semble prévenir le froissement de l'architrave et en amortir le poids, le talloir est enrichi d'oves, motif fréquent aussi dans les temples doriques. Comme si tant de sculptures n'eussent pas suffi, des guirlandes de bronze doré couraient sur les volutes : leurs attaches sont encore fixées dans le marbre. L'œil de la volute avait été également doré, comme on l'apprend par les inscriptions du temps. On sait même que l'or avait coûté une drachme la feuille chez un marchand du bourg de Mélite, nommé Adonis. Dans chaque intervalle des entrelacs du tore, on remarque des petits trous où étaient enchâssés vraisemblablement des émaux ou des matières brillantes qui formaient à la colonne comme une couronne de pierreries.

Il ne faut pas croire cependant que ce luxe de dé-

coration fît paraître le chapiteau trop chargé. Tous ces détails sont si légers et d'un goût si exquis, leur importance est d'une mesure si heureuse, ils sont sculptés dans le marbre avec tant de délicatesse, qu'on dirait une broderie.

La même remarque s'applique aux ornements de l'entablement et du plafond intérieur, qui reste encore tout entier au-dessus d'une moitié du portique. C'est le modèle le mieux conservé que nous ait laissé l'antiquité : on y retrouve, avec plus de richesse, les ornements ordinaires ; les uns en relief, les autres peints sur les surfaces unies. Quoique les couleurs aient disparu, on voit sur les moulures des caissons le tracé des différents dessins.

Deux particularités méritent d'être notées : la première, c'est que le fond du caisson est percé dans toute son épaisseur par un trou cylindrique qui ne pouvait servir qu'à retenir un ornement de métal : sans doute l'étoile traditionnelle qui, au lieu d'être simplement peinte, était en bronze doré. La seconde, c'est que les rangs de perles qui encadrent l'enfoncement de chaque caisson portent des traces curieuses de réparations. Çà et là, on a ajusté un petit morceau de marbre avec une précision et une adresse infinies : on dirait un travail de marqueterie. Quel accident avait gâté certaines parties et nécessité ce rapiècement? C'est ce que l'on ignore. Nous verrons tout à l'heure que l'Érechthéion brûla en l'année 406. Mais comment l'incendie aurait-il atteint un plafond

tout en marbre? Si le plafond est tombé, pourquoi les perles seules, un élément si petit, ont-elles été brisées, et par places? C'est un fait qui me paraît inexplicable.

La grande porte ionique que précède la prostasis septentrionale est surtout célèbre parce qu'elle est unique au monde; car sa beauté n'est pas sans mélange et le cède à d'autres parties de l'Érechthéion. Il est vrai que les chambranles ajoutés par les Byzantins ont détruit son effet; que le linteau, en se brisant, a dérangé l'harmonie des lignes. On attribuera encore à une époque de décadence une des consoles, toute différente de l'autre par ses ornements et par son style. Il y a néanmoins, même dans ce qui est antique, une inégalité qu'on ne peut s'empêcher de remarquer. Les palmettes qui surmontent le haut de la porte sont d'un travail manifestement inférieur aux palmettes semblables qui se répètent sur le chapiteau des antes et la corniche. Les rosaces qui décorent le linteau diffèrent de celles qui se trouvent sur les chambranles. De plus, leurs boutons sont en marbre, tandis que sur les chambranles les boutons étaient en bronze doré. On voit encore, au fond des trous que ces boutons ont laissés au centre de la rosace, les petits cylindres de bois de cèdre où le métal était fiché.

Je crois que dans l'antiquité la porte a été, soit remaniée, soit achevée par différentes mains. Les inscriptions de Londres et d'Athènes le prouvent suf-

fisamment, du reste; déjà nous avons eu occasion de le remarquer pour le plafond. Si, en outre, on observe attentivement le chapiteau des colonnes engagées dans le mur de l'ouest[1], on se convaincra aisément qu'ils sont d'un mérite d'exécution bien inférieur au mérite des autres façades. Le rapport de la commission désignait précisément ces quatre colonnes comme encore inachevées sous l'archontat de Dioclès.

La prostasis méridionale était, il y a peu d'années, dans un état de ruine misérable, par suite de l'explosion d'une bombe et des dévastations de lord Elgin. La France l'a fait relever en 1846. Celle des Jeunes filles, dont il ne restait que le torse, a été restaurée. Le moulage de celle qui est au Musée britannique a été mis à la place du chef-d'œuvre absent; un axe de fer qui la traverse supporte le poids de l'architrave. On peut donc juger aujourd'hui d'une des plus magnifiques créations de l'art antique et de la manière dont les Grecs ont conçu l'union de la sculpture et de l'architecture.

Vitruve, en racontant les fables gracieuses imaginées par les Grecs pour s'attribuer l'invention de tous les ordres, dit que la femme avait été le type de la colonne ionique. Sa taille délicate donna l'idée d'un fût élancé; les bases imitèrent sa chaussure, les vo-

[1] Ces colonnes ont été renversées par un tremblement de terre, à la fin de 1852. J'étais alors à Athènes. La même nuit, une colonne du temple de Jupiter a été également renversée.

lutes sa chevelure bouclée, les cannelures les plis de sa robe tombante. Il était vraiment plus naturel de mettre la femme elle-même à la place de la colonne. Cependant, si l'on en croit encore Vitruve, il fallut que l'histoire contemporaine, et non pas l'inspiration d'un artiste, ouvrît cette nouvelle voie. « Carye, ville « du Péloponèse, s'unit aux Perses contre la Grèce. « Délivrés de la guerre par une glorieuse victoire, « les Grecs, d'un commun accord, prirent les armes « contre les Caryates. La ville fut détruite, les hommes « massacrés, les femmes emmenées en esclavage; « mais l'on ne souffrit pas qu'elles déposassent leur « robe et leur parure de femmes libres. Qu'était-ce « qu'un triomphe de quelques heures? On voulait que « l'éternité de leur servitude et de leur humiliation « rappelât sans cesse qu'elles payaient pour un peuple « entier. C'est pour cela que les architectes du temps « les représentèrent sur les monuments publics et « chargèrent leurs images de pesants fardeaux. La « postérité elle-même devait apprendre ainsi le crime « et le châtiment des Caryates. »

Ce récit est confirmé par un bas-relief du Musée de Naples et par l'inscription qui s'y trouve gravée. Mais si les Grecs ne commencèrent qu'après les guerres médiques à mettre des statues à la place des colonnes, cela ne prouve pas que cette idée leur appartienne. Il y avait déjà longtemps que l'Égypte faisait porter ses temples par des colosses. Les géants du Jupiter olympien, à Agrigente, sont d'un style

assez archaïque pour remonter au commencement du ve siècle, et pour être empruntés, par conséquent, à l'Égypte plutôt qu'à la Grèce orientale. Du reste, le nom même d'Atlas, que les Grecs leur donnaient, ferait supposer qu'avant la ruine de Carye l'architecture avait déjà tiré parti de la forme humaine. Le nom de Caryatides, encore récent dans les souvenirs, eût été employé par l'inscription du Musée britannique, plutôt que cette désignation vague de *Jeunes filles*. Quoi qu'il en soit, l'honneur d'une idée, en matière d'art, est autant pour ceux qui la perfectionnent que pour ceux qui la trouvent. Car souvent le hasard la fait naître, tandis que le génie seul peut lui donner une forme idéale et immortelle.

Ce qu'il y a d'admirable dans les vierges de l'Érechthéion, ce n'est pas seulement la sculpture (les opinions seront, je crois, unanimes pour les placer au premier rang parmi les antiques), c'est le caractère monumental qui les met en harmonie avec les lignes et le sentiment de tout l'édifice. Telle est l'entente de deux branches de l'art souvent séparées chez les modernes, toujours étroitement unies chez les Grecs : le sculpteur semble avoir subordonné son œuvre à celle de l'architecte; l'architecte a tout calculé pour faire valoir les statues du sculpteur. De cette abnégation si intelligente est résulté un ensemble qui atteint la plus haute perfection que la science puisse rêver.

La proportion des Errhéphores est sensiblement

plus grande que nature, mais dans cette mesure qui ne frappe point trop brusquement l'esprit et n'éveille point l'idée du colossal : on se sent encore dans le vrai. Leur pose montre à la fois le calme et la fermeté, mais rien de cet effort violent qui lève et contracte les bras des Atlas d'Agrigente, pour aider leur tête à porter son fardeau; quoique, par un heureux hasard, le sourire que leur donne le style éginétique rachète en partie ce défaut.

Belles et sérieuses, les jeunes vierges portent le poids du marbre aussi simplement qu'elles portaient chaque jour le vase rempli à la fontaine Clepsydre. Les bras tombent le long du corps par leur mouvement naturel. Comme tous sont mutilés, on ne peut savoir si les mains tenaient quelque chose. Mais cette position donne au buste une si grande prestance, qu'elle n'a pas besoin d'être justifiée. Le sein dégagé se porte en avant; les épaules prennent une majestueuse ampleur; tout respire une force tranquille et recueillie, qui s'accorde avec l'immobilité du monument.

Cependant, si le bas du corps eût continué cette tenue droite et carrée, on arrivait infailliblement à la roideur. Aussi, quelque ferme assiette qu'il ait donnée aux jambes, l'artiste a-t-il eu soin d'en fléchir une légèrement, de manière à ce qu'elle exprimât, non pas la faiblesse, mais une souplesse gracieuse et une aisance qui se joue sous le fardeau. Si l'on se met en face du portique, les trois statues qu'on voit

sur sa droite fléchissent la jambe droite, les trois statues de gauche la jambe gauche. C'est là, si je ne me trompe, un éclatant emprunt fait à l'architecture et au plus savant de ses secrets.

J'ai déjà fait remarquer que l'Érechthéion, aussi bien que tous les temples doriques, avait ses colonnes et ses murs inclinés vers l'intérieur, vers un centre imaginaire, et, par conséquent, affectait la forme pyramidale, l'image la plus parfaite de la stabilité. Or, si l'on inscrit dans un cercle le rectangle que forme la tribune des Errhéphores, et si l'on prend le centre de ce cercle, on verra que chaque jeune fille plie précisément la jambe qui se trouve le plus près du centre; que, par suite, son corps penche vers l'intérieur, et que les statues, aussi bien que les colonnes, ont l'inclinaison traditionnelle. Les statues ont même quelque chose de plus : le sentiment de cette inclinaison, qui porte la résistance vers les extrémités et permet l'abandon vers le centre. C'est là ce qui donne au mouvement contrarié des deux groupes un ensemble si logique et si harmonieux.

Les détails de l'ajustement avaient été l'objet de calculs aussi habiles, quoique moins profonds parce qu'ils ne remontaient point aux principes mêmes de l'art. Pour dissimuler la taille délicate des jeunes vierges et la rupture des lignes verticales à la ceinture, on les a vêtues autant que le comporte le costume grec. Par-dessus la longue tunique, l'hémidiploïdion et un troisième vêtement qui ressemble au petit pé-

plus dorique tombent sur les hanches et forment comme une seule ligne perpendiculaire, depuis l'épaule jusqu'aux pieds. En même temps, ils remplissent le vide qui eût existé entre les bras et le corps et détruisent des jours incompatibles avec l'architecture grecque. Tous les plis sont d'un grand style et d'une vérité qui sait négliger quelques finesses. Le bas de la draperie est d'une fermeté incomparable. Par devant, elle est dérangée par la flexion d'une des jambes et la saillie des pieds, mais par derrière les plis tombent sur le sol comme les cannelures d'une colonne. Leur profondeur et une certaine régularité ne font que rendre plus frappante cette comparaison.

La chevelure a été disposée d'une façon particulière, pour recevoir le chapiteau. De grosses tresses enroulées autour de la tête forment comme un épais coussin. Par devant, elles sont cachées par des boucles qui se relèvent librement, à la façon des têtes de Gorgone et d'Aréthuse. Au milieu du front, une double boucle, liée comme une bandelette, forme ce beau fleuron qu'on retrouve sur le front de l'Apollon Musagète. D'autres tresses flottent sur les épaules, et derrière le dos tombe toute la masse de la chevelure, comme si elle venait d'être dénouée. On comprend combien ces accessoires donnent de force réelle et d'épaisseur à l'attache de la tête sur les épaules. Quoique le cou des Errhéphores soit puissant, le marbre, sans ces renforts, pouvait ne point offrir assez de résistance.

Tandis que la sculpture concevait son œuvre avec une si juste intelligence des besoins de l'architecture, l'architecte étudiait son portique en vue de la seule sculpture et faisait subir aux règles des modifications radicales. Il donna au stylobate une hauteur inaccoutumée et en fit un piédestal continu, qui plaçait les statues au-dessus du regard. C'était une convenance indiquée par la proportion humaine et l'impossibilité de rapprocher de tels supports. Comme si l'épaisse sandale tyrrhénienne n'eût pas suffi, une plinthe exhaussa chaque statue, pour qu'aucune partie n'en fût cachée par la corniche du stylobate. J'ai décrit plus haut le chapiteau qui fut inventé pour les Errhéphores. Son globe s'enfonce mollement dans leur épaisse chevelure qui amortit le poids de l'architrave; sa forme sphérique se marie sans effort avec la tête humaine.

Mais l'innovation la plus audacieuse fut assurément la suppression faite dans l'entablement. De peur qu'il ne surchargeât trop ses charmants soutiens, on le fit sans frise, exemple unique dans l'architecture grecque, et au-dessus de l'architrave, on plaça immédiatement la corniche. Il n'y eut pas non plus de fronton; mais une terrasse en pente douce couvrit la tribune, et quatre dalles encastrées dans le mur du Pandroséion formèrent de leurs deux faces le toit et le plafond. Les eaux s'échappaient par de petits trous menagés derrière les grands oves de couronnement. Ces quatre dalles étaient déjà posées sous l'archontat

de Dioclès; mais le dessus n'était point terminé. Leur mesure est indiquée avec trop de précision par l'inscription pour qu'on hésite à les reconnaître. Elles ont, en effet, treize pieds grecs de longueur, cinq de largeur.

Tandis que la prostasis méridionale était soutenue par des sculptures remarquables, autant par leur application savante que par leur beauté réelle, le reste du temple recevait sur sa frise une décoration d'un caractère tout différent.

L'Érechthéion est tout entier en marbre pentélique. Mais la frise qui court sur ses quatre côtés et sur la prostasis du nord est en marbre noir d'Éleusis. Sur cette frise étaient attachés des bas-reliefs en marbre de Paros. Longtemps on a ignoré l'existence de ces sculptures, indiquées cependant par les trous de scellement que l'on voit çà et là sur la pierre noire, indiquées aussi par l'inscription du Musée britannique. « Autour du temple, » dit le rapport de la commisson, « règne la frise en marbre d'Éleusis. On y a même attaché les personnages. »

Des fouilles récentes ont découvert autour de l'Erechthéion vingt-cinq fragments de petites figures de cinquante-cinq à soixante centimètres de proportion. Cette mesure correspond à la hauteur de la frise. Sculptées d'un côté en bas-relief, plates de l'autre, elles s'appliquaient sur le fond, et quelques-unes portent encore les traces des crampons qui servaient à les retenir. Vers le même temps, en 1836, furent

trouvés les comptes de l'achèvement de l'Érechthéion. Ils confirment un fait déjà évident, du reste. « Nous avons acheté, » disent les directeurs des travaux, « deux talents de plomb pour fixer les petites figu- « res de la frise, chez Sostrate du bourg de Mélite : « 10 drachmes. » Bien plus, ils désignent onze à douze morceaux, nomment les artistes qu'ils en ont chargés, indiquent le prix qu'ils en ont donné. Ces détails curieux méritent d'être transcrits en entier.

« *Phyromaque de Képhissia.* — Le jeune homme « qui est auprès de la cuirasse..... 60 drachmes.

« *Praxias de Mélite.* — ... et le personnage qu'on « voit par derrière qui le repousse..... 120 dr.

« *Antiphanes du Céramique.* — Le char, le jeune « homme et les deux chevaux qui sont attelés au « char..... 240 dr.

« *Phyromaque de Képhissia.* — L'homme qui con- « duit un cheval..... 60 dr.

« *Mynnion d'Agrylé.* — Le cheval, l'homme qui le « frappe et la colonne qu'il a ajoutée plus tard. 120 dr.

« *Soclus d'Alopèce.* — L'homme qui tient la « bride..... 60 dr.

« *Phyromaque de Képhissia.* L'homme qui se tient « auprès de l'autel, appuyé sur son bâton.. 60 dr.

« *Iasos de Collyte.* — La femme devant laquelle « la jeune fille est agenouillée..... 80 dr.

Trois groupes sont encore cités sur un autre fragment. Quelques mots tronqués parlent d'un jeune

homme — d'un char — d'une femme auprès du char, ouvrage d'*Agapénor*.

Parmi les morceaux que l'on conserve dans le petit musée de l'Acropole, deux sont mentionnés dans l'inscription : la jeune fille agenouillée, œuvre d'Iasos de Collyte, et trois chevaux de front qui se cabrent et qui étaient attelés au char. Il faut dire que la plus grande partie de l'inscription manque et que l'on ne peut, d'un autre côté, prêter aucun sens à des fragments de torses, de draperies, isolés et presque imperceptibles. Quelques-unes, plus complets, sont au contraire très-intéressants. Je citerai une femme assise, qui tient sur ses genoux un enfant : l'enfant avait le bras droit passé autour de son cou. — Deux femmes, dont l'une se porte en avant et semble vouloir entraîner l'autre. — Une femme, assise : le bras de son siége est terminé par une tête de lion et supporté par un sphinx. — Une autre femme, assise avec un petit lion sur ses genoux. — Une troisième avec le lion à ses côtés. Partout on remarque un style charmant, une grande délicatesse à laquelle se prête la transparence du marbre de Paros.

Quoique ces données, tant écrites que figurées, n'indiquent que fort vaguement quel était le sujet représenté sur la frise, on ne peut se tromper en le cherchant dans le mythe d'Érechthée, de Pandrose, dans toutes les fables qui entourent les origines du culte de Minerve et dont une partie était représentée sur les métopes du Parthénon. On aurait déjà Pan-

drose tenant sur ses genoux le petit Érechthée. Les chevaux et le char rappelleraient l'institution des jeux des Panathénées. Je ne parle point d'Hersé ou d'Aglaure implorant leur grâce aux pieds de Minerve, parce que cette idée serait moderne. Il ne faut point presser de telles obscurités.

On ne peut non plus décider dans quelle intention avait été ménagé le contraste du marbre blanc et du marbre noir. Ce n'était assurément point pour les couvrir également de couleur. Cependant l'aspect de figures blanches qui se détachaient sur un fond noir eût été dur et triste, s'il n'eût été adouci par les teintes qui distinguaient selon l'habitude les ornements, les chevelures et les draperies. L'on obtient ainsi cette belle harmonie que nous admirons dans les peintures sur fond noir de Pompéi.

Les membres d'architecture, aussi bien que les sculptures, avaient été revêtus de couleurs et de dorures, mais les membres supérieurs seulement. Ici je soutiens d'autant plus fermement le système d'une polychromie modérée, que je le trouve confirmé par les inscriptions. — Je lis dans le compte des dépenses :

« Échafaudages pour les peintres du plafond intérieur.

« Peintres. — Pour avoir peint la cymaise sur l'ar-
« chitrave intérieure, à raison de 5 oboles le pied.

« Doreurs. — Pour avoir doré les conques.

« Au peintre qui a peint la cymaise sur l'archi-

« travé intérieure, à raison de 5 oboles le pied. —
« 113 pieds.

« Or acheté pour les conques. — 166 feuilles à
« 1 drachme la feuille, chez Adonis, demeurant à
« Mélite. »

Ces registres constatent la décoration des parties hautes du temple, mais seulement des parties hautes. Ils ne parlent point de peinture sur les colonnes et sur les murs de la cella. L'on peut dire, il est vrai, que l'inscription n'est point complète, et qu'il pouvait être question du bas du temple dans les tables perdues. Mais qui oserait l'affirmer? Ici, comme toujours, la polychromie absolue n'a pour elle que des suppositions ou des raisonnements esthétiques tout à fait particuliers au goût moderne, tandis que la polychromie mixte a des preuves positives.

Consulte-t-on le monument lui-même, on arrive encore au même résultat. Il y a des traces de couleur sur les plafonds, où le dessin des oves et des méandres est visible, dans les caissons, sur les chapiteaux où le fond des volutes est bleu, tandis que les filets sont rouges, sur les chapiteaux des antes, sur les corniches. Mais les parties inférieures sont d'une entière blancheur.

Je ferai remarquer, en finissant, que l'or entrait en abondance dans la décoration de l'Érechthéion, appliqué, soit sur le marbre, soit sur des ornements mobiles en métal. N'est-ce pas sur un fond blanc et avec quelques lignes de couleurs vives, mais sobre-

ment distribuées, l'ensemble le plus riche et le plus distingué, même selon nos idées ou plutôt selon l'éducation de nos sens?

L'histoire ne nous dit pas à quelle époque le nouveau temple fut construit. Nous savons seulement qu'en 409, la 21e année de la guerre du Péloponèse, il n'était pas encore achevé. Sa beauté l'a fait attribuer à Périclès, malgré le silence décisif de Plutarque, qui décrit longuement tous les travaux entrepris sous son administration. Mais cette beauté même est d'un caractère trop différent des chefs-d'œuvre de ce temps, pour qu'on puisse ainsi les confondre. Il faut au moins quelques années pour passer d'une simple et grandiose manière à la délicatesse et au raffinement. Déjà le commencement de la guerre du Péloponèse me semble une époque bien rapprochée, quoiqu'une nouvelle génération et de nouvelles tendances eussent succédé aux vieux maîtres. Cependant on ne peut s'empêcher de reconnaître la nécessité d'une semblable supposition. Un temple qui n'a pas été commencé sous Périclès, et qui n'est pas encore achevé en 409, il faut bien placer sa construction dans l'espace intermédiaire.

Il y a là, néanmoins, une lacune manifeste dans l'histoire. Comment croire que le temple le plus révéré de l'Attique, le sanctuaire de toutes les origines religieuses et nationales, brûlé par Xerxès, détruit encore par Mardonius, qui ne laissa pas pierre sur pierre, soit resté un demi-siècle sans être relevé;

que Cimon ait embelli l'Acropole, construit le temple de la Victoire et celui de Thésée, employé les dépouilles des Perses à orner les places publiques, à planter le jardin de l'Académie, et laissé sans abri ou protégé par quelque bâtisse provisoire la statue de Minerve tombée du ciel; que Périclès ait puisé librement dans le trésor des alliés, consacré tant de milions à des édifices somptueux et inutiles comme les Propylées, relevé le Parthénon, œuvre des Pisistratides, et abandonné à son état misérable la demeure antique d'Érechthée; que ce soit précisément quand la guerre, la ruine et la peste affligeaient Athènes qu'on ait songé pour la première fois à offrir un magnifique sanctuaire à la protectrice de la ville?

Le mystère, je ne puis le pénétrer; je me garderai surtout de recourir aux suppositions. Mais si nous nous croyons quelquefois fondés à récuser le témoignage de l'histoire, à plus forte raison avons-nous le droit de ne pas admettre les inductions que l'on prétend tirer de son silence. Voici donc tout ce que nous savons de certain. Sous l'archontat de Dioclès, la quatrième année de la 92e olympiade (409-408), l'Érechthéion n'était pas encore achevé, et les travaux étaient depuis quelque temps suspendus, peut-être depuis les désastres de Sicile. Une commission fut nommée par le peuple pour lui rendre compte de l'état du monument, de ce qui était déjà construit et de ce qui restait encore à construire. Cette commission était composée de trois inspecteurs, d'un ar-

chitecte nommé *Philoclès* et d'un secrétaire. C'est un fragment de leur rapport que le docteur Chandler a trouvé dans l'Acropole et emporté à Londres.

Les victoires et le retour d'Alcibiade avaient sans doute rendu aux Athéniens le courage et une apparence de prospérité; car immédiatement l'on se mit à l'œuvre pour terminer l'édifice, et nous avons les livres de compte rédigés par les inspecteurs des travaux pendant la deuxième année de la 93e olympiade (407). Ce ne sont aussi que des fragments trouvés, il y a seize ans, dans la Pinacothèque. L'architecte chargé de cette entreprise s'appelait *Archiloque*. *Arésæchme* d'Agrylé était le caissier ou le questeur.

L'année suivante, en 406, sous l'archontat de Callias, les ouvriers étaient encore à l'ouvrage et les échafaudages à leur place, lorsque le feu prit au temple. C'était la vingt-quatrième année de la guerre du Péloponèse. Un simple incendie dans un temple tout en marbre, dont la charpente n'est qu'en partie posée, ne peut faire des dégâts considérables. La conformité parfaite des mesures et des détails donnés par les inscriptions de 409 et de 407 avec les mesures et les détails du temple que nous connaissons prouve que le monument avait peu souffert.

A quelle époque les réparations furent-elles faites? Beaucoup plus tard, à ce qu'il paraît; car certains morceaux sont d'une exécution très-inférieure. Deux parties de l'édifice dénotent même par la grossièreté de l'exécution, comparée à la perfection de tout le

reste, une certaine décadence. L'une est l'ornementation de la porte septentrionale ; l'autre, toute la décoration du mur occidental. Les ornements des chapiteaux surtout indiquent, par leur exécution, une époque abâtardie.

Il n'y a que de nouvelles fouilles dans l'Acropole et la découverte de nouvelles inscriptions qui puissent éclaircir ce problème historique.

CHAPITRE XXIII.

RETOUR AUX PROPYLÉES.

Pour se reconnaître dans la description de Pausanias, pendant qu'il revient aux Propylées sans donner de renseignements topographiques, il faut se bien rappeler la disposition de l'enceinte entière de l'Érechthéion. Après l'espace qui précède l'entrée du temple, on trouvait à sa droite, sur le côté du portique oriental, un escalier. Cet escalier descendait à la partie plus basse de l'enceinte, comprise entre le temple et le mur de Thémistocle. Après avoir dépassé la prostasis septentrionale, l'enceinte s'agrandissait de toute la largeur de l'Érechthéion. Mais alors le mur qui se raccordait avec le portique la divisait en deux parties distinctes, l'une au sud, l'autre au nord : la première, où logeaient la grande prêtresse et les Errhéphores, et qu'on appelait la *Sphæristra ;* la seconde, qui était publique et remplie d'offrandes.

Cependant la Sphæristra, dans laquelle on entrait par la petite porte ménagée au fond de la prostasis septentrionale, n'était point fermée aux visiteurs ni exclusivement réservée aux usages privés. C'est ce que fait supposer, du moins, la statue d'*Isocrate* enfant, qui n'était probablement pas la seule. Mais comme Pausanias ne parle ni d'Isocrate, ni de la Sphæristra, il y a tout lieu de croire qu'il n'est point entré dans ce petit cloître, et qu'il a parcouru seulement la partie comprise entre le mur de Thémistocle et le mur septentrional de la Sphæristra. Dans cette région il vit d'abord, près du temple, une jolie statue de vieille femme, haute à peine d'une coudée, œuvre de *Démétrius*. On disait que c'était *Lysimaché*, prêtresse de Minerve pendant soixante-quatre ans. Il nota ensuite le combat d'Érechthée et d'Eumolpe, ou plutôt, selon la tradition athénienne, d'Érechthée et d'Immarade, fils d'Eumolpe, qui fut tué par Érechthée. Le même sujet est représenté sur une métope du Parthénon. Mais ici c'était un groupe colossal en bronze; le piédestal était même assez grand pour qu'on eût pu y placer deux autres statues plus petites : celle de *Tolmidès*, général athénien, qui fut tué à la déroute d'Haliarte, et celle du devin qui l'accompagnait. Cette réunion est assurément très-extraordinaire; mais il me paraît difficile de comprendre autrement le passage de Pausanias.

Ce ne put être non plus bien loin du temple que Pausanias aperçut les antiques statues de Minerve, qui

avaient été enveloppées dans l'incendie de l'Acropole par Xerxès. « Mais aucune partie n'avait fondu » « (elles étaient donc en bronze); seulement, elles « étaient restées toutes noires et si fragiles, qu'elles « n'eussent pu supporter un choc. Il y a encore la « chasse du sanglier; je ne saurais dire si c'est le san- « glier de Calydon. Plus loin, Thésée soulève la pierre « sous laquelle Égée avait caché ses chaussures et son « épée. Tout est en bronze, excepté la pierre. » On avait, en outre, représenté Thésée amenant dans la citadelle le taureau qui désolait Marathon et le sacrifiant à Minerve. Les habitants du bourg de Marathon avaient voulu que l'art consacrât le souvenir de ce bienfait. L'importance de ces sujets et les dimensions des statues annoncent de la grande sculpture, et montrent avec quelle magnificence on avait décoré l'enceinte la plus révérée de l'Acropole. Il est regrettable que Pausanias ne cite aucun des artistes peut-être célèbres qui avaient travaillé à l'embellir.

Parmi ces groupes considérables, il y avait des statues plus petites, des offrandes de différente nature, dont quelques-unes nous sont connues malgré le silence de l'histoire. Les unes existent; des autres il reste une base, un nom, un fragment. Près de l'angle du portique du nord se trouve la Minerve *assise* dont il a été question plus haut à propos de la Minerve d'Endœus. De ce côté on a découvert encore une offrande d'*Hermippus*, la statue de *Mnésimaque*, consacrée par sa fille Aristonice, une inscription honori-

fique où on lit le nom de *Sophocle*, un petit bas-relief d'une exécution fort mauvaise où l'on voit un prêtre et deux prêtresses; les noms sont complétement effacés[1].

A l'ouest du temple, la statue d'Isocrate, vainqueur à la course à cheval, n'était pas seule; ou, pour mieux dire, d'autres vainqueurs avaient consacré des monuments de leur victoire. C'est là qu'on a découvert de petits piédestaux carrés, sur lesquels sont sculptés en relief des chars traînés par deux chevaux[2]. Ces biges, d'une forme à peine archaïque et d'un très-beau style, rappellent les biges des monnaies siciliennes. Ils ne sont accompagnés d'aucune inscription; mais en échange on verra, à l'angle nord-ouest de la prostasis septentrionale, un piédestal sans sculptures, avec cette dédicace : « Offrande d'Hermocrate, fils d'An-« tiphon, du dème de Crioa, dont l'attelage a rem-« porté le prix à Olympie. »

Comme la statue équestre d'Isocrate était dans la Sphæristra des Errhéphores, il se pourrait que ces monuments d'une victoire analogue fussent dans le même lieu. Cette particularité, fût-elle démontrée, ne servirait qu'à rendre plus inexplicable pour nous une enceinte déjà si peu connue. En tout cas, il était naturel que des vainqueurs à la course des chevaux ou des chars réunissent autour du temple de Minerve Poliade les monuments de leur reconnais-

[1] Il est aujourd'hui dans le vestibule des Propylées.

[2] Dans le vestibule des Propylées.

sance. Minerve n'avait-elle pas, la première, dompté et attelé le cheval? Les Grecs ne l'avaient-ils pas surnommée Hippia?

Quant aux grandes prêtresses et aux Errhéphores, on s'attend à trouver ici leurs statues plus nombreuses qu'en aucune autre partie de l'Acropole. On ne connaît encore pourtant, après la Lysimaché de Pausanias, que *Junia Lépida*, fille de Silanus Torquatus, et une Errhéphore qui expose elle-même, comme nous l'avons vu plusieurs fois, et sa naissance et ses titres à l'honneur d'une statue : « Je suis Er-« rhéphore de l'auguste Minerve. Mon père Séra-« pion et ma mère m'ont placée sur ce piédestal..... » Le reste du récit est en grande partie détruit. Quoique ce genre d'inscriptions ne manque pas d'une certaine ressemblance avec les prologues d'Euripide, il est à remarquer qu'elles sont le plus souvent d'une époque tardive, comme il est aisé de le reconnaître au caractère des lettres.

L'image d'une autre femme avait été consacrée à Minerve Poliade; mais il ne paraît point qu'elle ait rempli aucune fonction religieuse. C'était *Stratoclée*, à laquelle son fils Eudémus et sa fille Agariste avaient donné ce témoignage public de leur affection. Les lettres sont d'une forme étrange, et d'un assez mauvais goût.

Un piédestal dont il semble d'abord plus difficile d'expliquer la présence est celui qui porte sculptés en relief de petits Amours. Des Amours dans le sanc-

tuaire de Minerve, ne serait-ce qu'un de ces jeux du hasard qui a déplacé et confondu tant d'autres ruines? Nous savons cependant qu'il y avait dans l'Acropole une statue d'Antéros, et que cette statue était probablement située dans l'enceinte de Minerve Poliade. Elle avait été consacrée à l'occasion d'un fait célèbre qui se rattachait à la religion de l'Acropole. *Timagoras*, métœque, aimait un jeune Athénien riche et noble qui s'appelait *Mélès*. Dévoué à ses caprices comme un esclave, il l'accablait, en outre, de présents et n'était payé que de mépris. Un jour, Mélès refusa même deux oiseaux d'une grande beauté. Désespéré, Timagoras monte à l'Acropole et se précipite du haut des rochers. Mélès, quand il vit le cadavre de son ami, fut pris d'un repentir si violent qu'il courut se précipiter à son tour. Depuis cette époque, les métœques honorèrent Antéros comme le génie vengeur de Timagoras. Ils élevèrent à ce dieu un autel dans l'Acropole, et une statue commémorative fut placée dans le lieu même qui avait été le théâtre de cette double mort. La statue représentait un bel adolescent nu, tenant dans ses deux bras deux coqs magnifiques et dans l'attitude de quelqu'un qui va se précipiter.

L'endroit le plus escarpé de l'Acropole, c'est celui d'où se sont précipitées Aglaure et Hersé, celui que les Perses ont escaladé, si l'on en croit Hérodote, le côté précisément où est situé l'Érechthéion. Si, en outre, on retrouve dans le mythe d'Éros et d'Antéros

la lutte de Vulcain et de Minerve[1], on comprend pourquoi l'offrande des métœques avait été placée de préférence dans l'enceinte de Minerve Poliade, et pourquoi, sur les piédestaux des offrandes postérieures, sont sculptés de petits Amours.

Il me reste encore à citer un piédestal romain qui touche à celui d'Hermocrate. On y lit le nom de Claudius Néron, fils de Tibère, bienfaiteur du peuple athénien : c'est la formule ordinaire.

Les fouilles n'ont point été assez poussées, de mon temps, dans cette partie de l'Acropole, pour qu'on sache où se terminait l'enceinte de l'Érecthéion. Si les divisions de Pausanias ont quelque fondement, c'est au moment où il la quitte que se termine le 27e chapitre. La statue de Cylon, qu'il nomme au commencement du chapitre suivant, est donc la première qui attire son attention lorsqu'il entre dans l'espace compris entre le mur occidental du téménos, le mur septentrional de la citadelle, la route des Propylées au Parthénon et les Propylées. En effet, la grande Minerve de Phidias, qui se présente ensuite à ses regards, est en dehors de l'enceinte de l'Érechthéion, et le lieu qu'elle occupait nous est connu. « Je ne saurais expliquer au juste », dit Pausanias, « pourquoi on a élevé à Cylon une statue en « bronze, bien qu'il eût voulu se faire tyran de son « pays. C'est, je suppose, parce qu'il était d'une

[1] Dans le tome III de l'*Élite des monuments céramographiques*, voyez l'explication de la planche VII.

« grande beauté, parce qu'il avait quelque célébrité « depuis sa victoire au double stade d'Olympie, et « parce qu'il avait épousé la fille de Théagène, tyran « de Mégare. » S'il était permis de faire des conjectures après un écrivain ancien, ne trouverait-on pas une raison plus sérieuse? Cette statue ne serait-elle pas une des expiations commandées aux Athéniens après le meurtre de Cylon, arraché du sanctuaire de Minerve et massacré au mépris des serments?

La dîme du butin conquis à Marathon avait été consacrée à Minerve, et fit les frais du colosse en bronze qui commença la gloire de Phidias. Mys, disait-on, l'avait aidé; du moins, il avait ciselé sur le bouclier le combat des Lapithes et des Centaures et les autres sujets. Mys lui-même, selon sa coutume, n'avait travaillé que d'après les dessins de Pérasius. Les médailles du Musée britannique et du cabinet de Paris, sur lesquelles l'Acropole est représentée, nous offrent un dessin évidemment exact de la Minerve. Vêtue de la longue tunique et du Péplus, elle élève son bras droit qui s'appuie sur sa lance; son bras gauche présente en avant le bouclier richement décoré. Tournée vers les Propylées, elle semble défendre l'entrée de son sanctuaire.

Au nord-est de l'axe des Propylées, et au nord-ouest du Parthénon, précisément à la place que désigne la médaille, on a retrouvé un vaste piédestal. Les premières assises reposent encore en partie sur le rocher; elles sont en tuf, et celles qui manquent

laissent à nu la rainure préparée dans le rocher pour les recevoir. Au centre du massif, un petit dé en marbre semble la première pierre consacrée par le sang des victimes. On mesure 6 mètres 80 centimètres de long sur 4 mètres 60 centimètres de large. Le piédestal se présente obliquement sur la façade intérieure des Propylées, de manière à bien regarder la porte. Sa hauteur, si l'on s'en rapporte à la médaille, était peu considérable; cela n'empêchait pas la statue de s'élever d'un tiers au-dessus du Parthénon. Ce qui lui donnerait près de quatre-vingts pieds de proportion. La pointe de la lance et l'aigrette du casque se distinguaient en mer lorsqu'on revenait du cap Sunium. Pour qu'un tel fait paraisse vraisemblable, il faut bien remarquer que l'on n'aperçoit l'Acropole que longtemps après avoir doublé le cap.

Une autre offrande, dîme du butin fait sur les Béotiens et les Chalcidiens, était un char en bronze attelé de quatre chevaux. Pausanias n'indique pas sa situation. Mais Hérodote nous apprend que c'était la première chose qu'on trouvait à sa gauche, en franchissant les Propylées. Il est probable qu'on retrouvera un jour la base du quadrige, en enlevant les masures et les ruines modernes accumulées sur toute cette partie de l'Acropole.

Dans l'espace déblayé qui s'étend depuis la Minerve Promachos jusqu'au mur du nord, on n'a recueilli que peu d'indications topographiques, une offrande seulement d'un certain *Épicrate* et un piédestal sur

lequel s'élevait une statue, œuvre du sculpteur *Démétrius*, le même peut-être qui avait fait la prêtresse Lysimaché.

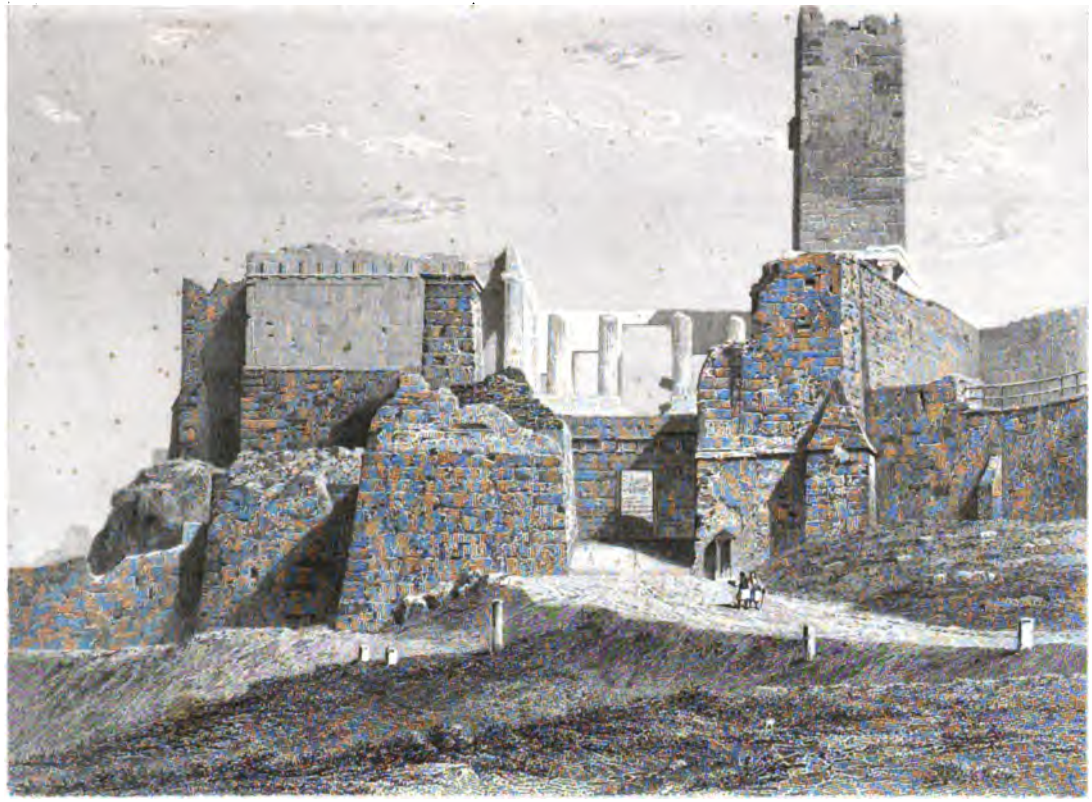
Les fragments de sculpture sont un peu plus nombreux et surtout plus intéressants. Je ne parle pas d'un bas-relief où l'on voit un personnage drapé comme le Sophocle du palais de Latran auprès d'un trépied gigantesque. Mais un autre bas-relief, que l'on conserve dans la Pinacothèque, offre une idée et une composition charmantes. Une femme se tient debout devant le dieu Pan, enveloppée coquettement dans ses voiles, à la manière des danseuses de Pompéi, Pan, assis sur son rocher, a croisé ses petites jambes de bouc et lui joue un air de flûte. Ce morceau a été trouvé près du mur du nord, au-dessus des Longs Rochers que Pan, du fond de sa grotte, faisait harmonieusement retentir.

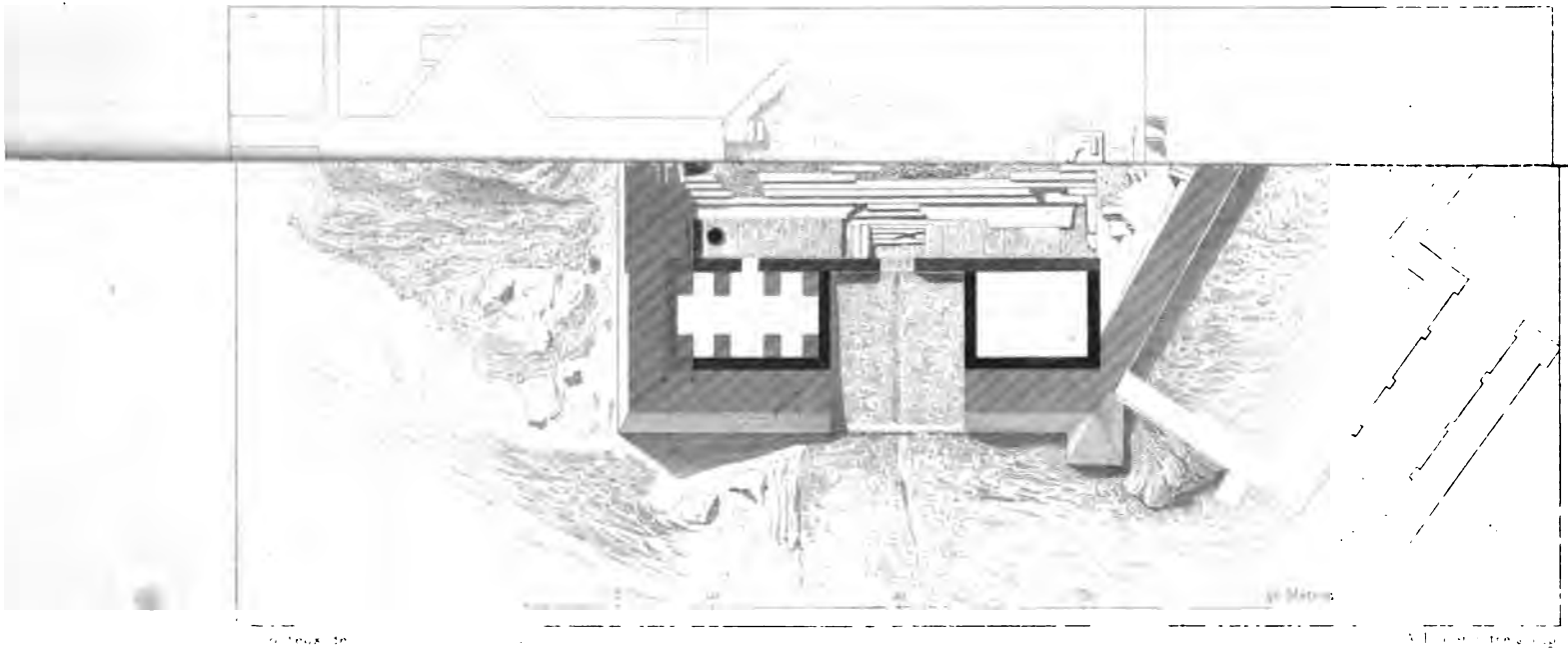
A peu de distance du piédestal de Minerve, on remarque encore, parmi les herbes qui le couvrent à demi, un fragment de statue de femme. Il ne reste que les genoux et les pieds, les genoux encore serrés par l'extrémité d'un pallium ; mais aussitôt paraît la tunique avec mille plis légers, d'une souplesse et d'une vérité exquises, et qui annoncent l'œuvre d'une bonne époque et d'un excellent artiste.

Les dernières statues que nomme Pausanias sont celles de Périclès et de Minerve Lemnienne. C'était le plus admirable des ouvrages de Phidias, une offrande des habitants de Lemnos. Ensuite Pausanias

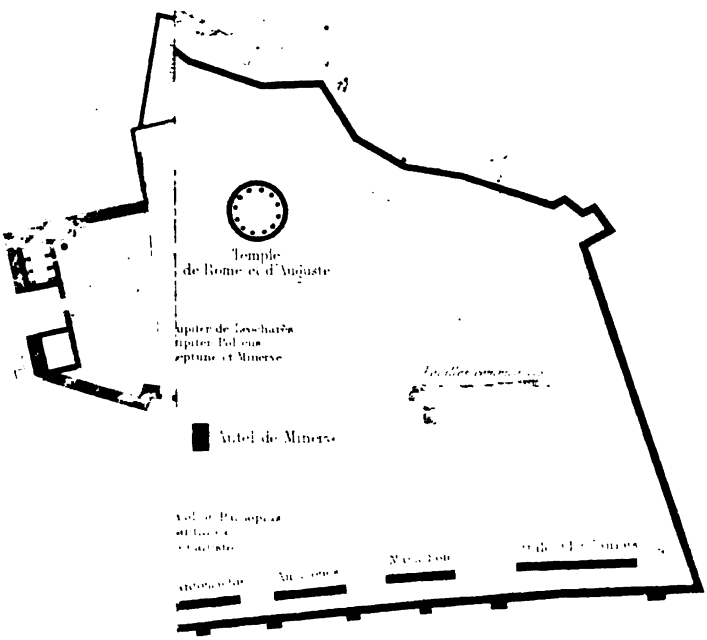
repasse sous le vestibule des Propylées, descend une partie du grand escalier, tourne au pied de la statue d'Agrippa, et, prenant le petit escalier de Pan, arrive à la grotte de ce dieu et à la fontaine Clepsydre.

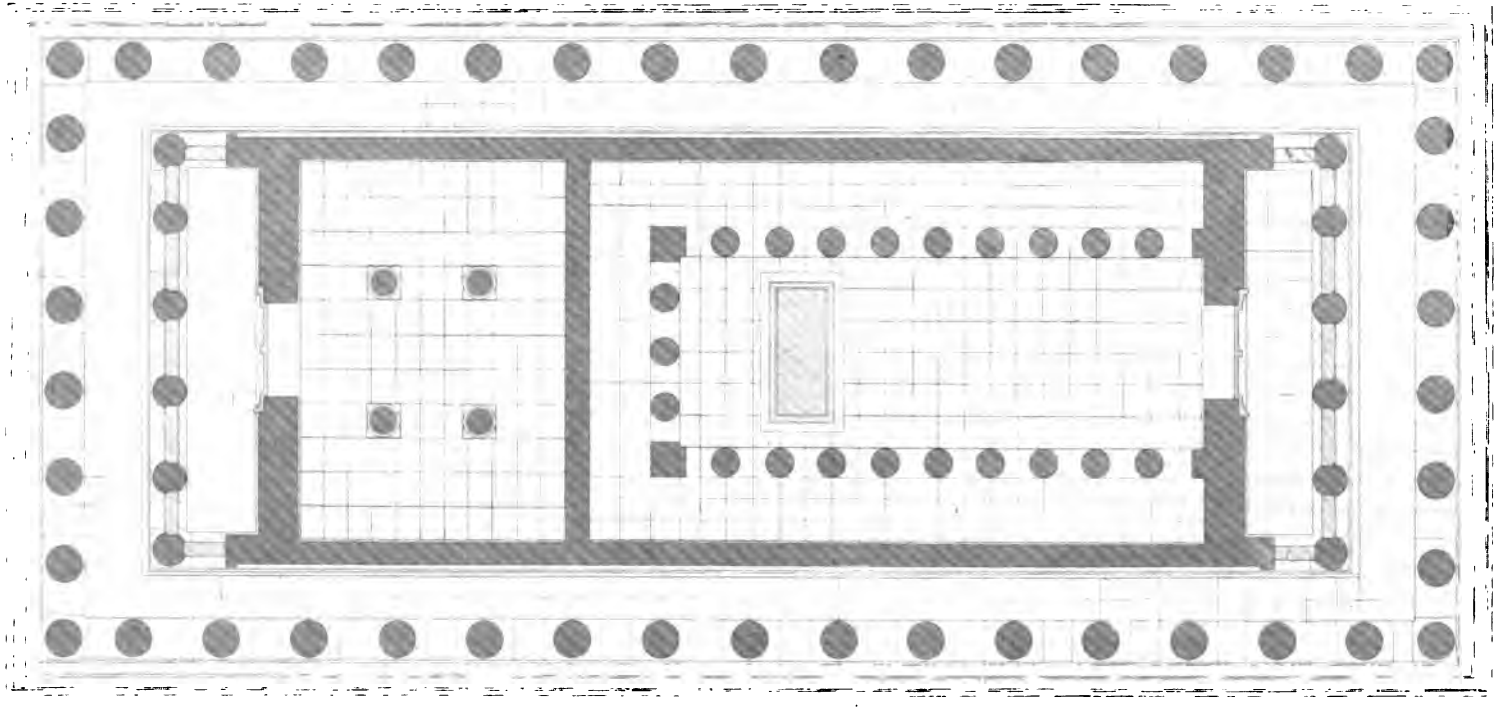
Mais déjà nous sommes sortis de l'Acropole.





PLAN GÉNÉRAL DE L'ENCEINTE.


Temple
de Rome et d'Auguste
Autel de Minerve



PLAN GÉNÉRAL DU PARTHÉNON

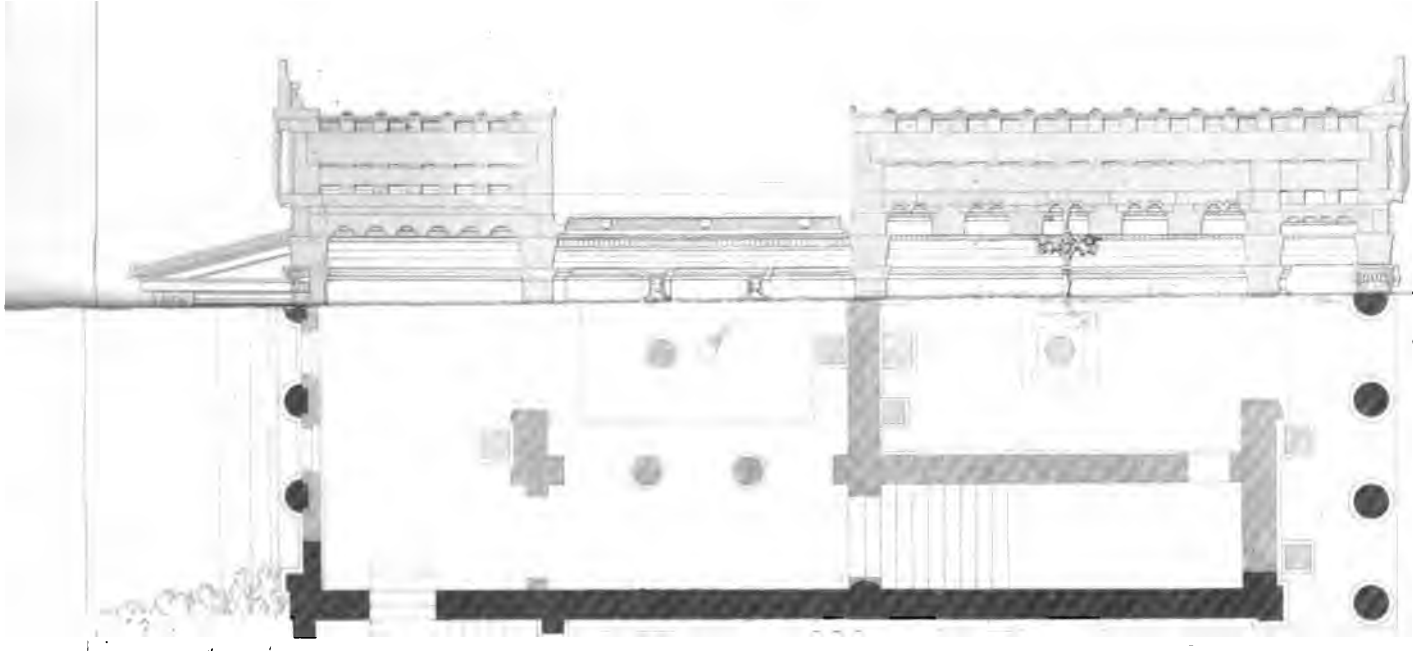


TABLE DES MATIÈRES.

Pages.

CHAPITRE I.

L'Acropole avant les guerres médiques..... 1

CHAPITRE II.

L'Acropole au siècle de Périclès..... 12

CHAPITRE III.

L'Acropole jusqu'aux temps modernes..... 25

CHAPITRE IV.

Fortifications de l'Acropole..... 42

CHAPITRE V.

L'escalier des Propylées..... 62

CHAPITRE VI.

Description des Propylées..... 74

CHAPITRE VII.

Du caractère des Propylées..... 89

CHAPITRE VIII.

Pinacothèque. — Piédestal d'Agripa..... 105

CHAPITRE IX.

Le temple de la Victoire sans ailes..... 116

CHAPITRE X.

Intérieur de l'Acropole; l'enceinte de Diane Brauronia..... 153

CHAPITRE XI.

Enceinte de Diane de Brauronia..... 162

Pages.

CHAPITRE XII.

Enceinte de Minerve Ergané 171

CHAPITRE XIII.

Route des Propylées au Parthénon 184

CHAPITRE XIV.

Le Parthénon 198

CHAPITRE XV.

Les Frontons du Parthénon 227

CHAPITRE XVI.

Les métopes du Parthénon 264

CHAPITRE XVII.

La frise du Parthénon 284

CHAPITRE XVIII.

La statue d'or et d'ivoire 304

CHAPITRE XIX.

Extrémité orientale de l'Acropole 326

CHAPITRE XX.

Plan de l'Érechthéion 337

CHAPITRE XXI.

L'Érechthéion d'après les textes anciens 348

CHAPITRE XXII.

Décoration de l'Érechthéion 363

CHAPITRE XXIII.

Retour aux Propylées 388

FIN DE LA TABLE.

MAY 14 1917

DU MÊME AUTEUR :

Études sur le Péloponèse, 1 volume grand in-8°.

Typographie de H. Firmin Didot. — Mesnil (Eure).